LISA ORLANDO

NASCERANNO PER NOI LE UMANE CITTÀ

Maldoror Press

Maldoror Press

settembre 2018

Layout: Carmine Mangone

Testi:

LISA ORLANDO

chiaralanzone@hotmail.it

Fotografie

DANA DE LUCA

http://danadeluca.tumblr.com/
dhanazdeluca@gmail.com

«Ciò che esiste merita
di essere amato?»

L’istante in cui uno scrittore (un uomo?) cadrà o si compirà

La giustizia perfetta, in letteratura, si ha quando l’autore non trama alcun artificio dietro le quinte del male. Colui che scrisse l’*Iliade*, ad esempio, fu giusto, poiché oltre a raffigurare le due parti (in conflitto) in modo neutrale, seppe ben rivolgere lo sguardo alla sorte avversa di tutti, raccontandola cioè senza contraffazione, senza schermare la fredda brutalità dei fatti di guerra. Chi ebbe l’ardimento d’indugiare sulla putrescenza d’una carogna? Baudelaire: «*Le mosche ronzavano sul ventre putrido donde uscivano neri battaglioni di larve colanti come un liquame denso lungo gli stracci della carne*». Tuttavia, molto rara è una giusta riproduzione del male, poiché obbliga l’autore a patire sulla sua carne tutto quel serbatoio d’orrore di cui egli parla – il che può avvenire solo a una precisa condizione, ovvero: se il male è prima accettato quale elemento naturale e irriducibile dell’ordine del mondo.

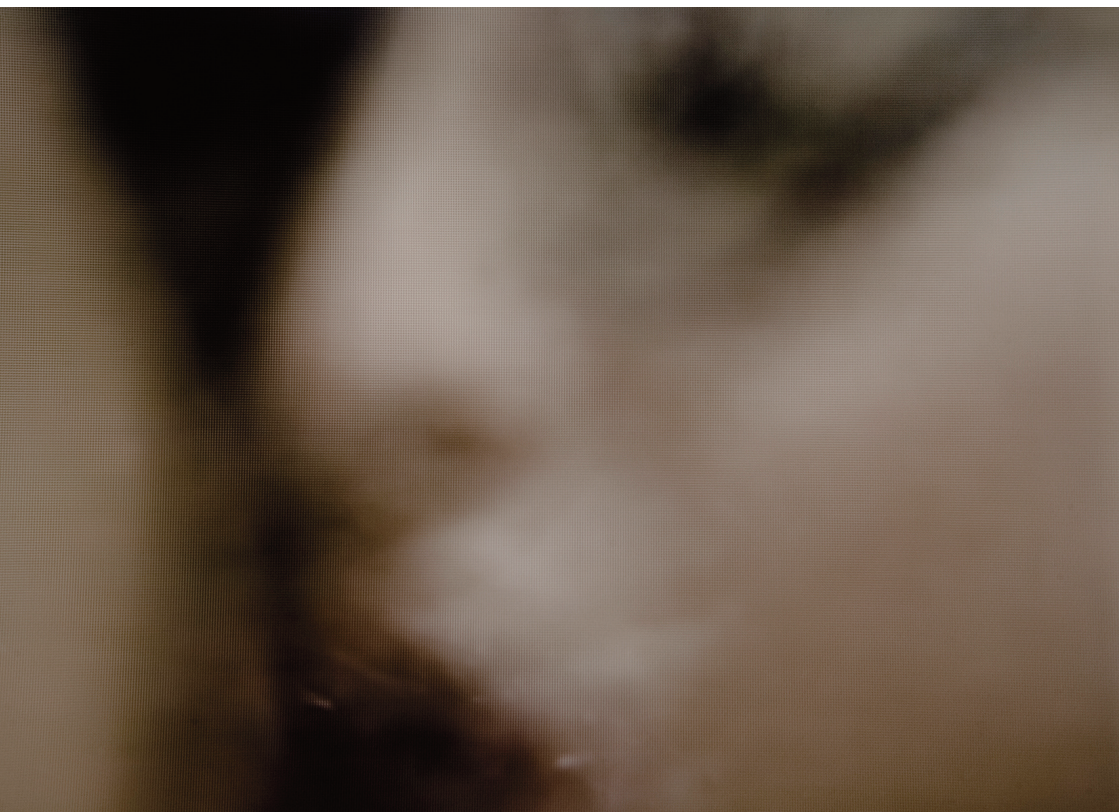
Lo scrittore che ha vocazione al vero accetta innanzitutto che il bene e il male siano allo stesso titolo. Keats riuscì in questo e, magistralmente, nella lirica *Ode a un usignolo*; e Goethe, Hölderlin, Novalis, Rilke, tanto per citare alcuni grandi maestri, rifiutando, nei confronti

del male – della necessità meccanica che lo produce – sia la sommossa che i falsi supplementi di conforto.
Questo consenso alla necessità, meglio: all'accettazione delle leggi che presiedono il mondo è, secondo Cristina Campo, l'elemento di discrimine che disgiunge la vera letteratura (pulsante il controcuore della notte) purtroppo ridotta e marginale, da quella ch'è la falsa (?) letteratura, chiusa nel perimetro della fortezza diurna, molto più omaggiata, ma assolutamente di minor valore.
Accettare la notte oscura, accettare tutto ciò che è inconsolabile. «*Qui, dove il tremito scuote gli ultimi, scarsi capelli grigi, / Dove la gioventù impallidisce, si consuma e simile a un fantasma muore, / Dove il pensare stesso è riempirsi di dolore*»; qui dove «*La solitudine scorre come i fiumi*»; e «*L'acqua via per le grondaie che passa in rassegna uno sfilar di morte aride foglie*».
«*Dire, ad esempio, come Ivan Karamazov: niente può supplire pur una sola lacrima di un solo bambino. E tuttavia accettare tutte le lacrime, e gli infiniti orrori che sono al di là delle lacrime. Accettare queste cose non presupponendo che esse comportino compensazioni, ma in se stesse. Accettare che esse siano, semplicemente perché sono*» (Simone Weil).
I grandi scrittori notturni ebbero l'eroica capacità di accogliere il travaglio dell'occhio, gli aculei delle api regine; immobili, contemplarono la notte fino in fondo, senza uno straccio di cielo chiaro.
Perché accettare il male significa acconsentire all'onnipotenza del visibile (alle segrete leggi di necessità di cui nessuno mai saprà l'origine), e dunque com[prendere], innanzitutto, il mistero e, al suo cospetto, la bel-

lezza senza gloria d'ogni umana fragilità, d'ogni umana sottomissione, il mondo tutto, pur fiaccato, pur insanguinato dalle torture, e dai patiboli della morte. Pertanto, il rapporto con la legge di necessità sarà elemento determinante della sorte di uno scrittore (di un uomo, aggiungerei), l'istante in cui egli *cadrà* o si *compirà*.
Cadrà, se incapace di sopportare l'orrore (e non solo per debolezza d'occhi) chinerà il capo e cesserà di amare; ma si compirà se, nonostante tutta l'esperienza del male commesso, sofferto e osservato, seguiterà a non mancare l'atto d'amore: allora il soffocato barlume della luna, scostando una nuvola, si accenderà.

Giobbe: il grido inconsolabile; Munch: il grido di profondissima angoscia; Edoardo II (Marlowe): il grido di agghiacciante disperazione. Cosa rende belli (in arte) queste grida di terribilità, d'immensa miseria umana se non l'amore a oltranza dell'artista che, pur dinanzi l'orrore, non smette di amare mai, meglio: non smette di sottomettersi. Mai a ciò che esiste, mai a Dio ch'è (pur) la Necessità. Nonostante il carattere assolutamente tragico e non-umano di tale sottomissione.

Émile-Auguste Chartier (più conosciuto con il suo nom de plume, Alain) scrisse: *«L'universo è un fatto, bisogna che la ragione si inclini a questo, bisogna rassegnarsi a dormire prima di aver contato le stelle. […] Chi ha compreso la Necessità non chiede spiegazioni sull'Universo. Non chiede il perché di questa pioggia, di questa peste, di questa morte. Poiché sa che non c'è risposta a queste risposte»*.

[*«Ciò che esiste merita di essere amato? Assolutamente no!»* – risponde Alain. Nondimeno, continuare, disperatamente, ad amare ciò che esiste.]

«Avevo allucinazioni, ma a chi davano fastidio? Vi domando: a chi davano fastidio?»

[Anton Čechov, Giacomo Leopardi]

«Ero folle, smargiasso, tuttavia ero allegro, ero energico, addirittura felice, e interessante, originale. Adesso sono diventato più ragionevole, più assennato, ma sono come tutti gli altri: una mediocrità! La vita mi è noiosa... Oh, come avete agito crudelmente con me! Avevo allucinazioni, ma a chi davano fastidio? Vi domando: a chi davano fastidio?».

È un passo tratto da *Il monaco nero*, celebre racconto di Čechov. Alla fine, per ammansirlo, per rendere innocue le sue rivelazioni atte al bene, viene somministrato (al protagonista di tale racconto: Andréj Vasìl'ič Kovrin): bromuro. Stessa sorte verrà destinata al giovane studente Vasil'ev nella novella čechoviana *L'accesso*: *«perché* [grida Vasiel'ev] *ho scritto un'opera che fra tre anni sarà dimenticata mi si porta alle stelle, ma perché delle donne perdute non so parlare con altrettanta fredda calma come di queste sedie, mi si compiange, mi si chiama pazzo»*.

Anche qui la follia rivelatoria verrà spenta con la sedazione. *«Che somministrare gocce atte a sopire l'attenzione è cosa di ogni giorno, di ogni ora»*, scrisse Cristina Campo – abile conoscitrice dell'agire umano –, cominciando innanzitutto *«dai critici di Čechov, dai loro ormai meccanici tentativi di narcosi»*. Tale pratica è traboccata a tal punto che non si è più in grado di misurare la quantità di bromuro penetrata nelle nostre case.

Fino alla morte, nelle faville dei roghi sepolcrali venivano atrocemente bruciati gli eretici ai tempi di Giordano Bruno: il sistema sociale, allora, aveva mura talmente deboli (che neppure steccare fossi a difesa li avrebbe rinforzati) da non potersi lasciare minimamente attaccare, e da nessun avversatore. La Santa inquisizione infliggeva non bromuro ma la pena dei roghi!
Una simile sorte fu serbata pure a Leopardi, lo scrivo con un luminoso fascio di luce che rischiari una visione eretica che avversa la critica autorevole – immonda macchina d'ipocrisia –, movendo dalla certezza che ve ne sia bisogno. Il pessimismo leopardiano, che ormai da secoli pare aver assunto una visione assiomatica chiusa, altro non è che aderenza, perfetta, alla realtà; coscienza, perfetta, dell'ordine del mondo e della condizione dell'esistenza umana, del suo grande mistero. (Mediatore e veggente) Leopardi ebbe in dono quella lente d'ingrandimento per guardare il reale stato di *souffrance* e di *malheur* del vivere umano. Nondimeno, il suo «*cuore gentile*» espresse l'urgenza di un mondo altro – dagli «*interminati spazi*», dai «*sovraumani silenzi*», dalla «*profondissima quiete*», aperto alla purezza dei sentimenti, al dolce naufragio nel mare dell'essere, al gesto sacrificale del sé che «*reimpara sempre amore*».

Tuttavia, laddove (profeticamente) si rivelano le vie altre che conducono ai luoghi della non-potenza (della luce?), subito si crea nell'uomo quel bisogno irresistibile di oscurare ignobilmente, e con ogni mezzo. Non a caso Leopardi apre *La ginestra* – suo testamento poe-

tico – con una citazione del vangelo di Giovanni: *«E gli uomini vollero piuttosto le tenebre che la luce»*. O, come ebbe a dire Simone Weil: la necessità degli uomini *«di coprirsi gli occhi col velo della carne ogni volta che gli si mostri un po' di bene puro»*, tanto sono terrorizzati a rinunciare a quel rapporto di vassallaggio con la forza che induce instancabilmente al potenziamento dell'io, giammai alla sua rinuncia, giammai all'accettazione della morte. Per questo a colui che svelerà l'altra via sempre saranno somministrati bromuro e roghi. Spegnendo di crepacuore o perseguitando per il mondo i migliori di noi.

[Nell'istante di svestizione dalle leggi di necessità, e dalla sovranità immaginaria sul mondo, nasce nel deserto un fiore: la ginestra. Che si preservi, pur in tremule mani!]

Simone Weil e Albert Camus: due filosofi elevati al cielo, due creature umane fuori del regno, per utilizzare l'espressione dello stesso Camus; pensatori singolari e anticonformisti, che lottarono con il loro pensiero acuminato le convenzioni ideologiche del loro tempo crudele, e che ancora oggi indicano una direzione (una mutazione d'aria?) a un mondo sempre più soggiogato dalle belve del dominio.
In quell'opera, eccelsa, che è il saggio *L'Iliade, poema della forza*, Simone Weil rivela, con estrema chiarezza, il potere illimitato della forza, di quanto essa possa tramutare in oggetti i soggetti viventi, e variare ontologicamente la natura fisica di quegli esseri. La forza (formula di maleficio) infierisce sui corpi, li modifica ineluttabilmente, muta gli esseri umani in cose, pietrificandoli, oggettivandoli in modo definitivo. Tuttavia, prosegue Weil, nel dispiegarsi tragico della forza, ad essere annientati non sono solo le vittime, ma anche i carnefici. «*La purezza assoluta è data dall'assenza di qualsiasi vicinanza con la forza*».

Quando Camus fece riferimento alla violenza omicida che procura agli esseri umani la morte in vita, nella mi-

sura in cui viene piegata ogni loro volontà attraverso la prepotenza, il terrore e l'assoggettamento – stava pensando agli stessi effetti nullificanti a cui faceva riferimento Simone Weil nella sua disamina della forza: una condizione di annientamento che l'uno e l'altra hanno appurato nell'atrocità della loro epoca; epoca in cui i totalitarismi (ricettacoli di demonìa) hanno mostrato il loro volto più spietato.
Entrambi hanno dolorosamente vissuto e sopportato gli effetti del male totalitario, portandone impresso il lutto, tuttavia senza mai smettere di immaginare un modo di abbattere la forza e un mondo che non ne fosse completamente padroneggiato e succube.
«È necessario che il pensiero si pieghi a uno sforzo d'interpretazione (quasi miracolistico?) in grado di dar conto dell'assoluta insensatezza della morte atroce che si vede (e si lascia) correre in giro per il mondo ad annientare esseri umani e bellezza», ebbe a dire Camus; e, ancora, nel suo discorso in occasione del Nobel: *«Noi, scrittori del XX secolo, dobbiamo essere consapevoli che non possiamo fuggire dalla miseria comune e che la nostra sola giustificazione, se ne esiste una, è di parlare, utilizzando i nostri mezzi, per coloro che non possono farlo. […] Le persone hanno necessità di sperare, e se tutto tace, o se si fa loro scegliere tra due tipi di degradazioni, eccole per sempre disperate, e noi, insieme a loro»*.

Un'idea di responsabilità, dunque, che, chiamando in causa il rapporto tra sé e gli altri, implica un supplemento di attenzione, prodigo gesto umano che per Weil rappresenta la più pura e la più rara forma d'a-

more verso gli altri. *«D'altronde, non è solo l'amore di Dio che ha per sostanza l'attenzione. Della medesima sostanza è fatto l'amore per il prossimo. In questo mondo gli sventurati non hanno bisogno di altro che di uomini in grado di indirizzare loro la propria attenzione»*. Fratellanza, altruismo, apertura verso l'altro sono per Simone Weil declinazioni di un unico amore, umano e divino insieme. Quando per la virtù, lucente, di uno sforzo attentivo, si è preso consapevolezza della realtà necessitante degli altri, della loro sventurata esistenza, occorre assumersene la responsabilità etica identificando nei loro bisogni il nostro obbligo.

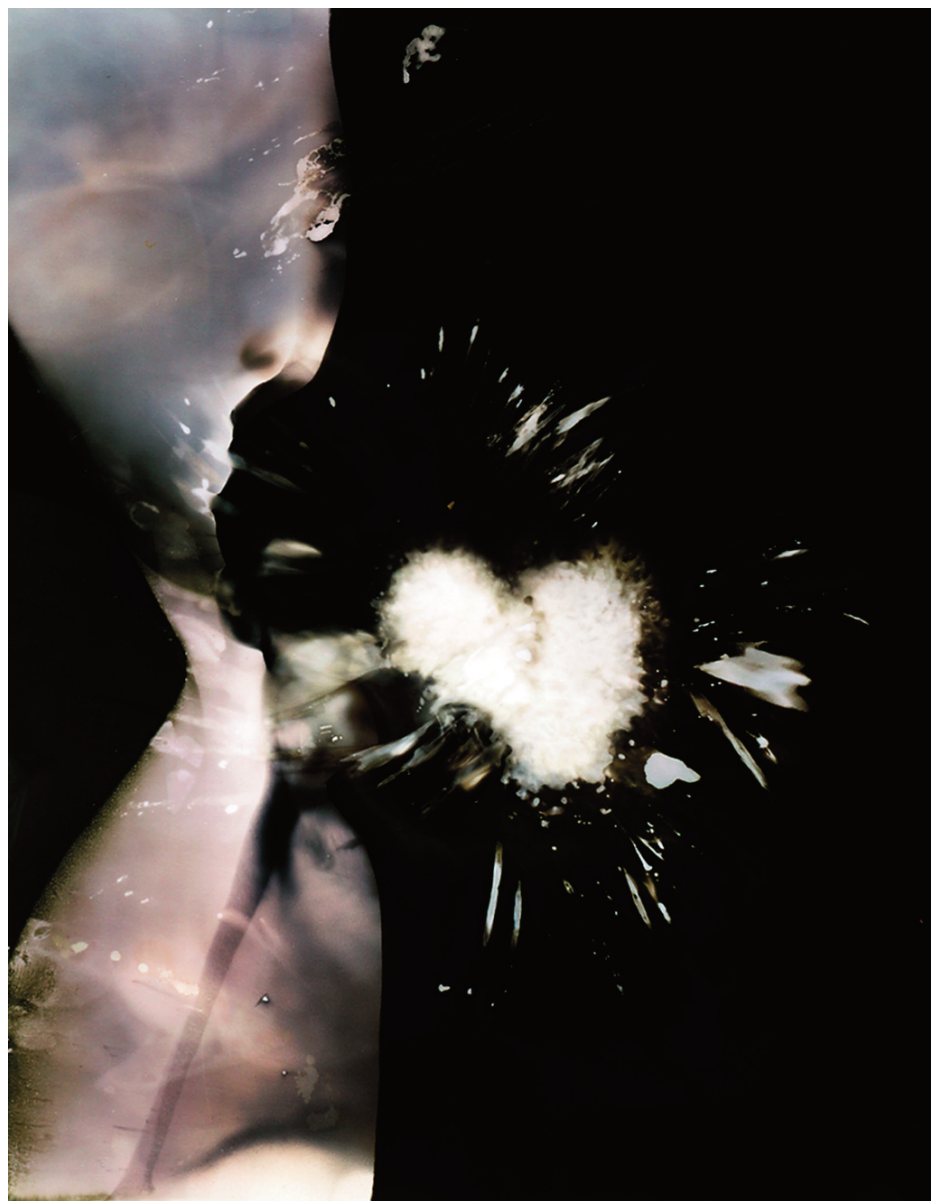
Non è un caso che Camus pensi a un essenziale punto di equilibrio tra i diritti e i doveri che appartengono a ciascun individuo, poiché questo è senza dubbio il più importante insegnamento che egli acquisisce da Simone Weil; la sublime pensatrice dalla penna d'oro; *«il solo grande spirito del nostro tempo»*, come ebbe a dichiarare il filosofo francese.

La questione dei doveri, dell'*«obbligo verso la creatura umana»*, è il cuore pulsante della concezione etica di Simone Weil. *«La nozione di obbligo si erge su quella di diritto, che le è corrispondente e subordinata. Un diritto non è valido di per sé, ma solo attraverso l'obbligo cui esso corrisponde»*. Dovere è (qui) pur l'equivalente semantico di ciò che ciascuno deve al suo prossimo; il dovere nei confronti dell'altro è l'offerta che possiamo; che dobbiamo!

Il dovere è un munifico offrirsi, poiché è il risultato di uno sforzo di attenzione mirato all'individuazione dei

bisogni che ogni essere umano percepisce ed esprime. Su questo principio di necessità (materiale e spirituale) nasce un'etica dei doveri sulla quale articolare nuove strutture di vita in comune.
(Probabilmente) è sulla base delle medesime premesse, che Camus ritiene che una nuova coscienza possa esclusivamente originarsi col *«riconoscere che la libertà ha un limite, che pure la giustizia ne possiede uno, che il limite della libertà si trova nella giustizia, ovvero nell'esistenza dell'altro e nel suo riconoscimento, e che il limite della giustizia risiede nella libertà, ovvero nel diritto della persona di esistere così com'è in una collettività»*.
La società occidentale *«perisce di un individualismo eccessivo»*, è necessario dunque che ritrovi il senso *«dei doveri nei confronti della comunità»*. L'insegnamento di Simone in queste asserzioni camusiane è indubitabile, ed è ancor più evidente nell'insistenza sul dovere, sul pensiero tutto weiliano di un'etica fondante che, prima ancora di esigere o rivendicare diritti, assuma la prospettiva del dovere. Ciò che realmente è rilevante, nel ridefinire lo spazio sociale (quale ambito pubblico condiviso), è quello che ciascuno di noi d e v e a ogni altro. Un assoluto (salvifico?) ribaltamento di tutte le prospettive ideologiche incentrate sui diritti e sulle logiche che ne esigono il riconoscimento, senza riuscire mai a intravedere il senso inverso di quei diritti, ossia: il loro rovescio.

Misura ed equilibrio sono fondamentali innanzitutto perché i due principi nodali – di giustizia e libertà – non siano discordi, contrapponendo la comunità al-

l'individuo, il bene collettivo a quello personale, così come sempre è avvenuto (e avviene). Per una società affrancata dai miti della sovranità, e una libertà umana che non sia di fatto assoggettata al fertile manipolatore del denaro è necessaria una rilettura del mondo, invertendo il senso pervertito delle ideologie, ribaltando *«il rovescio e il diritto»* della realtà.
Ribaltamenti, inversioni, oggi ancor più che necessari per il mondo che declina e s'ammala.
Chi indugia sulla putrescenza dei fiori? Simone Weil e Albert Camus riescono a immaginare una sola possibilità di salvezza: un ribaltamento totale dei punti di vista, che dia luogo a una rivoluzione delle coscienze e che insegni al mondo e agli esseri che lo abitano una cura che riabiliti – l'amore? –, e il nobile senso del dovere.

«Che io non voglia mai chiederti amore»

Qui stava il torto, qui l'inveterato errore:
credere che d'altro non vi fosse acquisto che d'amore.
Oh le frotte di maschere giulive
oh le comitive musicanti nei quartieri gentili...
Alla notte altre musiche rimanda
la terrazza più alta e di nuovo fiorita
si dilunga la strada fuori porta?
Ma venga, a ora tarda, venga un'ora
di vero fuoco un'ora tra me e voi,
ma scoppi infine la sacrosanta rissa,
maschere, e i vostri fini giochi
di deturpato amore: nell'esatto
modo mio di non dovuto
amore e dissipato, gente, vi brucerò.
VITTORIO SERENI

Del «*non dovuto amore e dissipato*» scrive Vittorio Sereni, recitando al contrario la qualità costitutiva dell'amore (miseramente umano) che sprofonda su tutta la terra. Ché l'amore (quello vero? quello sottratto al marchio del falso?) non è dovuto, ma è offerto, e non chiede ricompense: è amore a vuoto; è amore dissipato. Tuttavia, se ci forniamo della chiave di lettura di Simone

Weil riguardo una delle leggi universali dell'anima (*«ogni volta che esce qualcosa da noi abbiamo assoluto bisogno che rientri in noi almeno l'equivalente, e siccome ne abbiamo bisogno crediamo di averne diritto»*), ben comprendiamo perché l'amore umano sia deturpato, imperfetto come brocca d'argilla che bisogni di levigatura. Le creature umane, se danno amore, pur lo esigono, e nella stessa misura in cui lo danno.

(Direbbe Simone Weil), l'amore quale offerta – dissipata – si renderà possibile solo con la rinuncia dell'io, ovvero con la sopportazione di vuoto e squilibrio. Ma come possono gli uomini, sottoposti a istinto di conservazione ed espansione, ridursi nell'io? Ancora, direbbe la filosofa francese, con uno sforzo soprannaturale. È con tale sforzo che si fa: amore non dovuto; amore dissipato. *«Che io non voglia mai chiederti amore»* scrive in altro modo, e più sublime, Cristina Campo. Ma, quasi sempre, per miserabili meccaniche umane, l'amore è camuffamento d'amore: non offerta, ma (da sotto terra prorompe) deliberata richiesta! L'amore è qui, in terra, strumento attraverso cui la creatura umana corseggia senza riposo per differirsi lo spettro. Per questo l'amore è antropofago? *«Noi amiamo da cannibali»* (Weil), *«noi amiamo l'altro non in quanto fame, ma in quanto nutrimento»*. L'altro è cibo – per conservarci ed espanderci. Amore dissipato, amore quale puro amore, dunque, può offrirsi all'altro, ma solo per brevi istanti; Vittorio Sereni, tuttavia, pare non essere consapevole della condizione di eccezionalità dell'amore gratuito. Ché se lo avesse saputo (immagino),

non sarebbe stato così sferzante nello smascherare il non-amore degli uomini e, soprattutto, non avrebbe mai potuto dire «*nell'esatto modo 'mio' di non dovuto amore e dissipato*», come se lui avesse avuto privilegio di vivere in una rarità di cielo e avesse potuto sempre in tal modo amare.

Scrive, invece, Cristina Campo: «*Fosse ciascun amante assorto solo nel proprio amore, dolcemente incurante dei sentimenti dell'altro […] Nessun amore avrebbe fine mai. Che io non voglia mai chiederti amore…*».
(Fosse ciascun amante…), in quell'attacco al condizionale non v'è livore alcuno da parte di Cristina Campo, ma solo amarezza, profonda, di chi è consapevole dell'eccezionalità di quello stato e dell'assoluta consuetudine delle peggiori meschinerie umane, comprese le proprie, di cui non ci si deve sorprendere più di quanto non ci si sorprenda di non vedere gli uomini camminare sui laghi; e, nondimeno, la vocazione dell'uomo è: camminare sui laghi. È: amare senza mai chiedere amore.

Trovo toccante che lei abbia vissuto così; che lei sia stata così: Etty Hillesum. Era bella? Sì! E quanto rinasceva la sua bellezza da ognuno dei suoi umanissimi abbracci! Creatura di fiamma, innamorata, passionale, luminosa, ed energica, nonostante i luoghi di seppellimento in cui visse. Forte; e poi fragile; e poi ancora forte; e poi fragile; di intelligenza straordinaria; smaniosa di radici autentiche; smaniosa di lanciar via ogni menzogna assiepata nella viltà. Visse per costruzione d'amore. Morì per mancanza d'amore. Uccisa a soli ventinove anni, il 30 novembre del 1943, ad Auschwitz.

[Si stacca ora dal fittissimo buio un rosso solco, come una traccia di sangue, vivo, da un bianco sudario.]

Perché scrivo di lei? Perché credo viva in un'arteria centrale del mio corpo quale intermediaria tra me e Dio, innanzitutto; e perché porta con sé, eternamente (?) – eternamente! se ci sarà sempre qualcuno che la ricordi – quella forma estrema di resistenza esistenziale nonviolenta nei confronti della banalità del male. E perché tiene vivo quello sforzo per affinare la comprensione d'ogni violenza, in questo mondo di uomini dalle spade-mannaie.

Travolgendo un tratto di chi (vilmente?) si incammini sui ponti dell'inconsapevolezza: qual è il processo strutturale che permette la crescita dei carnefici, delle vittime?, si chiese Etty Hillesum. Resistere al male, alla sua banalità, al suo orrido incedere non può essere progetto scisso da una resistenza che deve radicarsi (innanzitutto) nella vita quotidiana, nei comportamenti e nelle scelte che incarnano i valori del veramente umano e dell'essenziale.

Perché scrivo di lei? Non certo per imbastire immagini di catastrofi, ma per essere un faro che dia luce, ancora, alla sua verità nel lunghissimo corridoio di cui non si scorge la fine.
(Addentrandosi nelle tane dei sorci) ciò che, Etty Hillesum, profondamente comprese fu che il nazismo era una cultura esatta, un'idea di civiltà d'insani (!) valori fondanti: potenza, ordine, scala gerarchica, intolleranza per il diverso, pratica devozionale della violenza, non accettazione della morte. E che la vera forza del nazismo (o di ogni forza?) scaturiva essenzialmente dalla capacità di dominare (aguzzini e vittime) attraverso l'obbedienza assoluta all'autorità, (obbedienza a sua volta generata dall'insicurezza e dalla paura per la propria morte), l'affanno (affliggente) delle responsabilità, l'egoismo e la competizione per la vita o per il privilegio. Paura e competizione per il privilegio non inducono all'annichilimento della solidarietà di gruppo e di azioni comuni? Etty rifiutò (sempre!) di cercare soluzioni individualistiche. *«Quel poco o molto che ho da donare»*, scrisse nel suo Diario, *«lo posso donare*

comunque, che sia qui in una ristretta cerchia di amici, o altrove in un campo di concentramento».

Perché scrivo di lei? Per un'affinità trasparente che mi avvicina e perché la mia anima (quanto la sua?) anela a staccarsi dal nero solco della codardia. Allontaniamoci dai luoghi in cui siamo e andiamo a cercarla, là, all'interno del Consiglio ebraico, dove lavorò solo per pochissimi giorni. Scrutando attentamente l'orizzonte interiore di chi vi lavorava, pensò «*Non sono capaci neppure di soffrire in profondità. Odiano, e sono ottimisti se si tratta della loro piccola vita, ambiziosi addirittura per quel piccolo impiego; che gran porcheria!*». Etty, radicalmente, rifiutò la scelta di chi per salvarsi si prestava a vili mercanteggiamenti. Nessun eroismo spocchioso! Fu nobiltà, e insieme convinzione, forte, che sfuggire la sorte comune, accettando privilegi, si rivelava funzionale al potere nazista, poiché si distruggevano condizioni di solidarietà.

Perché scrivo di lei? Perché – come lei – fortemente credo che mai si è condannati all'inespressività e che pur nell'inferno dei lager sia possibile vivere la nostra differenza, agire la nostra singolarità: germinare pensieri, conoscenze, linguaggi nuovi. «*L'unico modo di preparare questi tempi, altri, è di prepararli fin d'ora in noi stessi*». In fondo è esattamente questo il nucleo radicale dell'esperienza di resistenza di Etty: partire da sé, sempre; poiché la possibilità di esplorare e trasformare il mondo è intimamente congiunta alla disponibilità a compiere il medesimo lavoro in noi stessi. Purtroppo,

la mancanza di tale consapevolezza ha condotto in una struttura limitante l'intera tradizione politica occidentale. Gli uomini, in particolare – impegnati nella maschia azione politica – non si rendono conto di quanto in ogni attimo partecipano (ignari) a determinare il mondo che pretendono di trasformare. Interrogarsi e attivarsi nella trasformazione di sé e dei propri rapporti interpersonali e sociali significa intervenire all'orientamento della convivenza sociale, e dunque: svolgere azione politica. Modificare il mondo in noi stessi, e noi stessi nel mondo – questo è il cuore pulsante della concezione di Etty Hillesum.

Perché scrivo di lei (evocandole l'essere, rianimandole le cellule del pensiero)? Nel viluppo di trafitture in cui viviamo, credo che si abbia bisogno della sua energia, non obliterando il suo ricordo. Di ricevere quel supplemento di fede per credere, ancora, che si possa resistere alla mostruosa vegetazione del male. E di confidare, in ultimo, sulla possibilità di smettere di guardare dalle abituali finestre dove spettrali raggi di luce pungono come aghi maligni le nostre pupille, rendendoci ciechi.

Amare – solo – Cenerentola è male; come pure desiderare la propria salvezza.

«Desiderare la propria salvezza è male, non perché è egoista, ma perché vuol dire indirizzare l'anima verso una semplice possibilità specifica e contingente, invece della plenitudine dell'essere, invece del bene che, incondizionatamente, è».
Tuttavia l'io, irriducibile, ché il fondo della nostra sofferenza, ci porta a malsani movimenti, a quella che pare essere un'iterazione ossessiva (e che accresce inesorabilmente la nostra declinazione), a un restringimento elettivo:

«Non potevo impedirmi di immaginarlo vivo, di immaginare la sua casa come un luogo dove mi sarebbe stata possibile la sua cara conversazione. Allora la coscienza della sua morte creava un deserto orribile. Freddo metallico. Che cosa poteva importarmi che vi fossero altre persone da amare? L'amore che dirigevo verso di lui, accompagnato da scambi che potevano aver luogo esclusivamente con lui, era senza oggetto. Ora non lo immagino più come vivo e la sua morte non mi è più intollerabile. Il suo ricordo mi è dolce. Ma ci sono altri, che allora non conoscevo e la cui morte mi farebbe ora il medesimo effetto. D... non è morto, ma l'amicizia che gli portavo è morta, accompagnata da un eguale dolore. Non ne rimane che un'ombra».

È che si ama negativamente, con un io che, come un blocco incastrato, si restringe e s'inchioda; altrimenti il nostro amore non sarebbe congiunto solo ad alcuni esseri, ma avrebbe la qualità della concavità, aperto a tutto quel che merita d'essere amato.

Cenerentola: nella versione cinese si chiama Yen-Shen; in tale versione viene evidenziata la qualità che assolutamente la identifica differenziandola da tutte le altre donne, ovvero: Yen-Shen aveva *«i piedi più piccoli di tutto il regno»*. Tale qualità viene omessa nelle versioni occidentali; per tal ragione a noi è restato sempre oscuro il motivo per il quale il principe si aspettava che solo una ragazza fosse in grado di indossare la scarpina.
È quando percepiamo (nell'altro) un elemento distintivo unico l'inizio dell'atto d'amore. Tuttavia, se non fossimo inchiodati all'io (a un solo io) e se non avessimo natura finita, ameremmo tutto quel che riconosceremmo di preziosamente unico nell'universo. V'è da aggiungere che amiamo malamente pur perché (sfrondiamo finzioni e accediamo alla realtà) nell'amore altro non desideriamo che la salvezza, orientando la nostra anima verso una specifica possibilità che metterà in salvo il nostro io.

(L'amore umano è quasi sempre un atto di potenza, giammai un'abdicazione.)
Charles, ad esempio, protagonista del romanzo proustiano *Un amore di Swann*, in fondo, ama (utilizza?) Odette (la donna che più somigliava a Sefora, nell'aff-

fresco di Botticelli) semplicemente per sottrarsi alla morte. Inutile dire che quell'amore si rivelerà una vera e propria discesa agli Inferi.

A ogni modo, *«la verità è che bisognerebbe amare come il sole illumina»* (Weil). Terrei a precisare, però, che il sole pur illuminando tutto, illumina in modo unico ogni cosa. Bisognerebbe ricondurre il proprio amore a sé per spanderlo su tutto. Ma solo Dio (se esistesse) potrebbe amare in tal modo: amare tutto, unicamente ogni cosa, e amare se stesso. Nondimeno, dopo aver condotto l' amore a noi, spanderlo – irripetibilmente, gratuitamente – su quanto più possibile.

Leggo di una dama scozzese, Lady Wilson, in Lettere dall'India: *«C'è qualcosa al mondo di più inebriante di un ballo con un palco perfetto, una banda perfetta, un perfetto compagno e uno spirito intonato alla felicità? Non sai se sei dentro o fuori del corpo, ma soltanto che fai parte della musica, accanto al segreto della vita, ed esclusivamente nell'a d e s s o immediato»*. Lady Wilson, inoltre, si domanda: *«cos'è l'io?»* – invisibile imprendibile come la cosa in sé di Kant. L'io è l'io indiviso di cui scriveva Nikifòros Vrettakòs?, qualcosa che non dovremmo, dunque, chiamare io, perché è (di per se stesso) l'essere; libero, liberato. Liberazione è condizione non suddivisa, ignara d'ogni scissione nella quale s'assimilano, senz'ombra di contrapposizione, tutti gli elementi.

Mi è capitato di giungere alla liberazione questa estate, quando al buio, nel pieno silenzio, e sola, guardavo il cielo stellato – distesa. La sensazione era: pienezza; nulla desideravo poiché tutto pareva essere in me. Era come se mi trovassi alla radice del cosmo, felice – felice? pur questo aggettivo pare stridere, perché io ero – l'essere. Immedesimata nel cielo, nelle stelle, nel buio, nel calore delle pietre sulle quali ero distesa. Mi chiedo

perché nella vita restiamo, in modo spasmodico, aggrappati a ogni atto di restringimento dell'io e non alimentiamo i momenti in cui: s i a m o l' e s s e r e. (Non vien da sentire sul rullo invisibile del cielo il suono mirabolante della vastità?)
Tuttavia, per comprendere la liberazione bisogna guardare oltre i significati più esterni, il vocabolo sanscrito stesso: *mukti*. Proviene dal verbo *muc* che denota lo sciogliersi, il liberarsi, l'abbandonarsi.

[Cosa sarà la redenzione si chiese profeticamente il poeta? La vita, al fine, liberata che, lieve e imprendibile, trascorra...]

Ma l'uomo ha scelto (per la paura di morire?) la contrazione, l'attaccamento, la prigione; la bevanda che spegne la sete dell'anima e della libertà. Eppure, «uscire dallo spazio che su di noi hanno incurvato secoli e secoli è l'atto più bello che si possa compiere. Quasi non ce ne rendiamo conto delle nostre tacite obbedienze, e automatiche sottomissioni, ma ce le possono scoprire, dandoci un orrore salutare, i momenti di spassionata osservazione, quando scatta il dono di chiaroveggenza e libertà, e per l'istante si è padroni, il destino sta svelato allo sguardo». Al di là dei recinti dove solitamente siamo rinchiusi, al di là dei pensieri che *«ci mettono in bocca»* come razioni di pane e di acqua, noi possiamo liberarci iniziando a implorare a noi stessi la non sepoltura dell'essere, che ci trascinerebbe nelle viscere del mistero, e dell'autentica libertà.

Acconsentire all’alterità del mondo

(*Venezia salva* – Simone Weil)

«*In verità* Venezia salva,
nella sua ubicazione simbolica
è un grande oratorio tragico
sulla perdita della realtà».
CRISTINA CAMPO

Se la diminuzione del sé per far spazio all’altro, consentendo la sua esistenza come altra da me, non costruita dunque secondo i miei desideri, i miei bisogni, la mia immaginazione è – secondo Simone Weil – il grado più alto di attenzione all’altro, una simile autolimitazione è indispensabile anche per essere capaci di prestare attenzione alla realtà.
L’esempio più sublime di questo ritrarsi, affinché venga colga l’alterità del reale e la sua bellezza, è, all’interno dell’opera di Simone Weil – *Venezia salva* –, la figura di Jaffier, il cospiratore pentito. Infatti, solo quando egli si sottrae alla congiura, abdicando alla volontà di potenza che l’avrebbe portato, insieme agli altri congiurati nel 1618 a distruggere Venezia, impossessandosene, Jaffier vede per la prima volta la bellezza della città.

È un gesto di vera attenzione quello che, con la rinuncia al proprio sogno di potenza, gli consente di vedere (al fine) la realtà denudata dall'oscuramento della sua immaginazione violenta. Jaffier a un certo punto si arresta, fa un passo indietro, e solo in quel gesto di indietreggiamento scorge Venezia in tutta la sua fragilità e reale bellezza; solo ritraendosi, dunque, rinunciando alla propria velleitaria egoità, diventa capace di vera attenzione; vede la città, e la salva.

Un vuoto, un punto di estraneità, una distanza, che sospenda momentaneamente la propria brama di appropriazione (o autoaffermazione) sono sempre necessari per cogliere il reale nella sua alterità e per non sovrapporvi insistentemente i fantasmi della nostra, quasi sempre fallace, immaginazione.
Come accade, spesso, che l'amore per le persone per cui abbiamo dissipato troppe energie si tramuti in odio, così accade anche con le cose: se vi abbiamo dedicato troppo tempo, pretendiamo che ci restituiscano qualcosa che ci ripaghi per il nostro eccesso di dedizione. Dobbiamo rimettere anche alle cose i debiti che abbiamo contratto con loro per tornare a vederle spogliate di quella sovrabbondanza di cura che si è tramutata in dedizione e dipendenza. È necessario un vuoto fra noi e le cose, fra noi e le persone (soprattutto quelle a noi più vicine): solo grazie a un punto di estraneità è possibile creare fra noi e loro una distanza che ci consenta di tornare a vederle nella loro alterità e assoluto valore.

Ecce ancilla Domini

Allorché fu alba in casa,
nella straziante nudità del sé,
s'avvertì tremare nei ginocchi
perché la pienezza inconoscibile
del tempo era giunta.

Nell'attimo dell'Annunciazione, Maria all'Arcangelo Gabriele: *Ecce ancilla Domini*. Ecco la serva del Signore, nuda del sé, rinunciante alla volontà, ché Dio possa farsi pieno nel vuoto. La possibilità di consegnarsi alla visibilità, la forma di Dio che rende la propria verità attraverso lo scambio con ciò che non è.
Nel n o n essere – nel Nulla (amorevole!) d'ogni Madonna che accoglie il suo *«insondabile molto di più»* – il movimento invisibile; Dio che si crea; ed emerge. Ritornando in forma d'assenza nel mondo pieno di sé, inetto a fluttuare nell'ombra, che non lascia spazi, e non ha più Madonne.

Ecce ancilla Domini, / nel mondo eccedente / il gesto tremante, sacrificale, / per un nuovo spazio, vuoto – un luogo in più.

«*Aggirandomi per le città indù* – scrisse Elémire Zolla – *quante volte mi ha colpito grata, gentile e melanconica la scritta "Ospedali per gli animali". Fra gente povera questa dedizione mi giungeva al cuore, come la vista delle mucche vaganti tra le folle; segno che idee straordinariamente superiori a quelle che hanno foggiato la civiltà europea avevano avuto libertà di diffondersi, di aggrapparsi alla mente collettiva*».
Eppure, se si guarda all'Occidente, il sogno morale assoluto non è rimasto senza vita: già Esiodo parla dell'Età dell'oro quando si viveva con la mente calma, paghi in terra, senza nessun'ombra di prevaricazione (nessun uncino da infilare nelle carni), e Pitagora proscrisse i sacrifici e l'uso di carni. Dunque nel segreto. e talvolta all'aperto. il mondo antico conobbe la passione dell'innocenza.

Mi chiedo: è troppo tardi? Chiusi nei nostri uggiosi cappotti, mentre si modellano le altrui tombe, è troppo tardi per appassionarci a ciò che è Bene? Perché la restrizione della carità, della solidarietà (se non addirittura della fratellanza) agli uomini è una mortificazione che falsifica e getta nella menzogna. (Dove sono i di-

spensieri di aiuto fraterno?) Il Salmo 104 invita a dispiegare le braccia – infinitamente –, e ad ampliare al di là di noi questo amore: agli animali tutti, della terra, del cielo, e delle acque, e pur allo spirare dei venti, e al verdeggiare dei boschi, al fiorire dei campi. (Come può il cattolico – deve esserci stato un guasto nel suo organismo – porre un limite all'amore, alla fusione con la natura?)

(V'è una storia egizia di cui sono venuta a conoscenza da Elèmire. Narra di un anacoreta che pasceva coi bufali; chiese a Dio come poter migliorare la sua condizione, e Dio gli rispose che doveva recarsi in un certo cenobio. I novizi ben presto lo insultarono perché non sapeva svolgere i lavori affidatogli. L'anacoreta dunque pregò Dio perché potesse tornare a vivere tra i bufali; e così fu. Ma un giorno cadde nelle reti che i cacciatori avevano teso, insieme ai bufali. Immaginò di liberarsi, ma se avesse usato le mani pensò che sarebbe tornato a vivere con gli uomini; rimase inerte. Quando la mattina i cacciatori sopravvennero, esterrefatti lo misero in libertà insieme ai suoi bufali, e lui si mise a correre dietro ad essi.)

Con il Cristianesimo imperante, e poi con L'Islam, è tristemente (tristemente!) cessato ogni consenso all'amore per la natura. Certo, talvolta esso è esploso con San Francesco, con il collegio di Careggi; e i poeti da Pope a Shelley hanno mostrato la stessa riverenza nei confronti della natura, e l'astensione da ogni violenza. Tuttavia, è alla fine del mondo antico, con Porfirio, che

ci vengono lasciate le pagine più intense, più eloquenti contro l'abuso della natura, sulla vile stoltezza di negare la ragione negli animali; come può Dio aver creato per l'uomo – perché ne facesse uso? – gli animali, quando v'è una perfetta continuità tra noi e loro?

Ma Porfirio è il mondo che crolla, e morendo mostra la sua parte migliore, marginale, e segreta. In ultimo mi chiedo: (ché nulla ormai si tiene quaggiù che non si ferisca e cada) è troppo tardi, perché l'uomo si appassioni all'innocenza, è troppo tardi?

Davanti alla legge

Ogni volta che si parla di inaccessibilità della legge, viene in mente quel racconto di Franz Kafka che diede luogo ad una vera e propria esegesi talmudica: *Davanti alla legge*. Racconta la storia di un uomo di campagna che, giunto dinanzi all'ingresso della legge, si scontra col dissenso d'un guardiano che, categoricamente, gli impedisce l'accesso. Per anni l'uomo attende, tuttavia urtando contro l'implacabilità del rifiuto. Al fine, infiacchito, invecchiato, dall'invernale fuliggine del tempo, l'uomo, ch'era stato il solo ad aver reclamato l'accesso, ottiene la seguente risposta: *«Nessun altro poteva entrare qui poiché questo ingresso era riservato esclusivamente a te. Ora vado a chiuderlo»*.
È l'inaccessibilità della legge; è il suo mistero; è l'opacità della sua origine, dirà Derrida.
Nondimeno, se oscuro è il suo punto d'inizio, la fine è conosciuta, ovvero: alle soglie della morte dell'uomo di campagna. Così, il racconto, pur se con brevità, evoca ineluttabilmente il tempo che passa… *«Il guardiano gli dà uno sgabello, lo fa sedere di fianco alla porta. Là rimane seduto per giorni, per anni. […] durante tutto il tempo l'uomo osserva il guardiano senza interruzione. […] poi, quando invecchia si limita a brontolare. Rincretinisce»*.

La legge, dunque, non si lascia conoscere; l'accesso resta ineluttabilmente chiuso; né il racconto riesce a rivelarci di più; solo, replica, ricalca, raddoppia (per inclinazione a un accrescimento?) il mistero della legge. Tra l'altro, non si viene neppure a conoscenza di che legge si tratti: morale?, giuridica?, naturale? Si può immaginare, pertanto, che ciò che resta invisibile in ogni legge sia la legge stessa. Questa si dà rifiutandosi, senza mai rivelare la sua origine. Il silenzio stesso è, dunque, il tessuto costitutivo della manifestazione della legge.

Secondo Derrida è in questa visione che deve leggersi il racconto di Kafka: intendere l'impossibile accesso della legge come "fondamento mistico". Tra l'altro, componente essenziale d'ogni legge è la sua sovranità; è che noi dobbiamo necessariamente sottometterci a essa.
Nessuno sa, del resto, per quali ragioni l'uomo di campagna si sia inoltrato fino a quella porta. Per fornirsi di un senso? Per coprire il sentore del nulla? Per il timore della morte? Per non diventare folle? Del resto, si è realmente certi che voler "entrare nella legge", come ribadisce il racconto, sia un intento legittimo? Tuttavia, la smania di rendere visibile il mistero è lampante, è ineluttabile. E perdura, per tutta una vita. L'uomo di campagna (in un'ansia di trascendenza?) vuole penetrare nella legge, vederla, toccarla. La sua pulsione è irresistibile, e si dissolverà solo con la morte. Forse perché (nel continuo assillo del nulla) spingersi fin nel mistero della legge renderebbe la vita meno angosciante?

Eppure l'uomo di campagna alla fine impazzisce. Perché, in fondo, sottomettersi alla legge significa innanzitutto accettare il suo mistero, n o n violentarlo a tutti i costi (ché ogni radicalismo è dannoso) n o n forzarlo, n o n violarlo.
La continua pulsione spinge gli uomini a penetrare in esso, tuttavia resistere a tale spinta pulsionale significa andare contro natura: sopportare il vuoto; vivere il Mistero anzitutto come esperienza del nulla, non esercitando alcuna forza. Ovvero, ciò che gli uomini mai hanno ardito fare; istruendosi m a i a venir meno a quella superbia di potenza, che sopraffà, che profana, che invade, e tutto vuole dominare.

[Mi piacerebbe (ora) immaginare l'uomo di campagna (ora), alzarsi dallo sgabello (ora), salutare il guardiano; chinare il capo e andare via – allontanandosi dalla porta della legge...]

Ubi tu Gaius, ibi ego Gaia

[La dedizione – Cristina Campo, Elémire Zolla]

«La conobbi a Roma, nel 1958; si stabilì uno strano rapporto tra me e lei. In realtà ci si sentì perfettamente uniti, ma si finse di non esserlo. Le nostre letture erano diverse, in certo modo contrastanti, si diede per scontato che ci dividessero spazi mentali vastissimi. Poi ci si guardò con serietà maggiore, si lasciarono cadere le suggestioni che ci separavano».

«Ho avuto solo qualche colloquio umano con Elémire […]. Non posso dire molto di lui, ma […] mi sembra di poter rischiare – puntare molto su quest'uomo, intendo […]. Credo di averlo incontrato al momento giusto – sulla via di ritorno al mio centro, dopo due anni di viaggio (necessari). Ma Z[olla] *di viaggi non ha avuto bisogno: aveva l'attenzione. […] La sua intransigenza è un miracolo che mi basta; è il solo che non abbia ceduto, che l'ipnosi del costume non abbia mai attaccato. (E non ha fede, ch'io sappia, né altra dottrina che non sia il culto della verità.)»*

(Pare che l'amore non raffreni mai la sua ansia smodata.) Zolla lasciò la moglie e andò a vivere da solo per poter vedere Cristina senza segretezza alcuna. Tuttavia, quando Elémire si riammalò di tisi, lei si prese cura di lui, lo portò a casa; *«gli salvò la vita»*, scrisse Pietro Citati.

[Non sempre il sole offusca come un sacco di crine.]
Nondimeno, la loro vita in comune fu sempre segnata dall'estrema fragilità della salute di entrambi; Cristina Campo aveva una malformazione al cuore che le condizionò l'intera esistenza. Le sue lettere indugiano sulle sventure fisiche di entrambi; sulle guerre affrontate dai loro corpi; sui giorni (sui mesi) di reclusione (bui e dolorosi), passati sotto il pungolo della sofferenza, nel regno della malattia; ma pur rivelano la dedizione che l'uno aveva nei confronti dell'altro, e il sostegno, l'abnegazione, l'attenzione costanti.
Per Zolla incontrare Cristina fu conoscere profondamente la cura ricevuta in amore (la migliore virtù terapeutica?). Accanto a Zolla, lei – così poco avvezza alle mediazioni – imparò che si poteva accettare, l'uno dell'altro, la parte sconosciuta, fanciullesca, ferita. La parte tenebrosa che chiede solo d'essere liberata.
Dalle lettere della scrittrice affiorano manifestamente non solo devozione e affetto, ma pur pura lode nei confronti dell'amato.
«Di E[lémire] *posso* [dire] *che oltre a un'abbagliante intelligenza – di gran lunga la più notevole che abbia incontrato nella nostra generazione – possiede qualche cosa di ancor più raro nella stessa: un alto e indefettibile stile morale.»* Elogio e stima assolutamente ricambiati da Zolla. Qualcuno ricorda che un giorno mentre Elémire cercava di dire (ad un amico) la definizione dello stile di Cristina, si fermò e disse: *«La definizione è: perfetto. Cristina è lo stilista più importante di questo mezzo secolo italiano»*.

[Una cornice favolistica o da tardo romanticismo pare

contornare questo amore; presumibilmente la relazione non fu così indefettibile: la realtà ineluttabilmente travaglia gli amori. Tuttavia, l'intenzione era di porre l'accento sulla dedizione quale modalità etica del relazionarsi. Un ritorno sic et simpliciter al donarsi; ché dedizione è dono, per l'appunto. Sacrificio del sé, gratuità del gesto affettivo; oblazione allo stato puro?, sì, se l'offerta d'amore e l'ardore dedizionale sono senza ombra di scambio interessato, senza attesa di contropartita.
(Elémire Zolla e Cristina Campo.) Poter lasciare riaffiorare, attraverso loro, l'essenza felice e drammatica del dono d'amore; ma anche riabilitare il concetto di offerta del sé, quale forma alternativa da contrapporre al difetto egoistico che l'umana esperienza delle relazioni porta alla luce, in questo tempo radicalmente impuro, d'individualismo estremo.]

{Lo so, è intollerabile sentir cessare la f e l i c i t à (che sentivo prima d'esser nata?) perciò lasciatemi scorgere paesaggi ad ogni istante, che mi riportino lì.}

Lo spazio letterario

(Che mai si turbi l'ordine del vuoto!)

Nella gessosa luce lunare, nel buio che non muore – secondo Blanchot – nasce la scrittura (la sostanza spettrale?). Il luogo figurato nel quale essa si crea, manifestandosi è: lo spazio letterario. Sin dagli inizi, con grande ostinatezza, Blanchot tenta di accostarsi a esso, attraverso la modalità dell'interrogazione; ma solo nel 1955 riesce (in una foschia opalescente?) a teorizzarlo nell'opera che titolerà appunto: *L'espace littéraire*. All'inizio dell'opera, Blanchot dichiara che: «*apprendere qualcosa intorno all'arte è possibile allorquando si sperimenta ciò che la parola solitudine designa*». Solitudine che include non solo l'opera e il suo autore, ma anche il lettore. Solitudine che Blanchot definisce "essenziale", poiché il testo non solo la impone (esigendola imperativamente), ma è, al contempo, esso stesso la sua espressione. A differenza di Lévinas, Blanchot non considera la solitudine dell'opera come impedimento alla sua divulgazione, ma come perfetta congiunzione tra autore e lettore. Mentre l'autore, però – per polarità contrapposta – appartiene alla "notte", il lettore, invece, aderisce al "giorno", e dunque allo spazio letterario, al mondo.

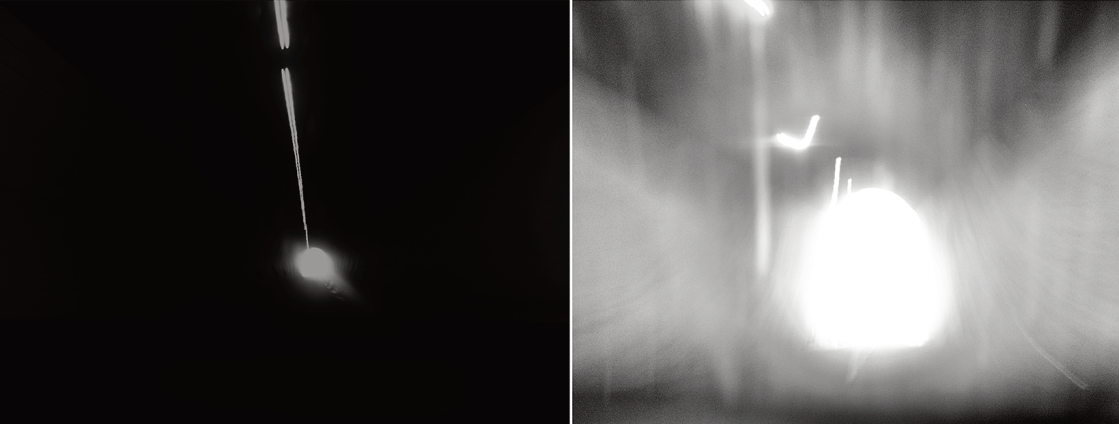
Per Blanchot scrivere è esperienza assolutamente notturna, è lasciarsi assorbire dal fluido imperscrutabile e pericoloso della notte. "L'altra notte" [come meglio lui la definisce] è imperscrutabile; in essa vi si può accedere solo allontanandosi da se stessi, perdendosi quindi, accettando il rischio di divenire altro. Lo scrittore, per Blanchot, è sempre colui che va verso la notte. Colui che trasgredisce le leggi diurne, allontanandosi dalle rassicuranti certezze del giorno. Ma qui l'interrogazione si fa fondamentale: *«Cosa si annida nella notte da indurre lo scrittore a inoltrarsi verso il rischio, verso la perdita del sé?»*. Un rumorio! – un mormorio! Indefinito, infinito, che lo scrittore efficacemente qualificherà, denominandolo: il "neutro". A tal punto, presupposto necessario da evidenziare, è la concezione blanchotiana del linguaggio quale annientamento della realtà, parola che pronuncia la sua s p a r i z i o n e.
Per lo scrittore francese, infatti, è la morte l'evento preparatorio del linguaggio. Tuttavia, se dall'interrompimento della vita il linguaggio trae origine, è nella morte che esso si conserva, ricreandosi instancabilmente. Nell'abisso del niente pare mormorare ancora qualcosa in forma anonima e neutra, una specie di esistenza priva di esistente.
[Come per un'esca di demonìa: è la morte che non muore, la morte impossibilitata a morire!]
Nella terra del "neutro" il soggetto dunque scompare a beneficio di una voce del tutto impersonale e anonima. Non possiamo non rilevare che pure la scrittura di Blanchot, impossibilitata a dire, minaccia sfacelo, lasciandosi travolgere nel "neutro". Lo scrittore francese

spesso è obbligato a intagliarsi metafore, analogie; il neutro, ad esempio, viene comparato al *«quotidiano senza imprese,* [a] *ciò che accade quando non accade nulla,* [alla] *vita sommaria e monotona»*; poiché sia la scrittura che la quotidianità hanno (in comune) la propensione all'impersonalità e all'oblio.
Altra qualità significante del neutro è: "l'assenza di tempo". Per Blanchot, l'assenza di tempo è un tempo senza presente, senza principio, senza svolgimento, senza fine: tutto inesorabilmente ri-inizia all'infinito, tutto è condannato a un perpetuo errare.
Dopo quanto detto, vien facile dedurre (e considerare) che quanto più Blanchot si sforzi di definire lo "spazio letterario" tanto più si allontana dal terminale decollo nella chiarificazione, sottraendosi ad essa. Non appena Blanchot pare approdare a riflessioni importanti, il suo linguaggio si interrompe, si frammenta, si disgrega, si avvolge su di sé. Ecco che l'autore fa uso della metafora, dell'allegoria, del linguaggio dialogante. Anche Platone, ad esempio, nei suoi dialoghi, evocava il mito quando il discorso filosofico, razionale, precipitava svigorito nell'impotenza. L'affinità con Platone è (qui) intenzionale per sottolineare i limiti oggettivi del discorso esclusivamente dialettico e razionale.

Va altresì detto che, sia per Platone che per Blanchot, il silenzio del *logos* non corrisponde al suo scacco, quanto piuttosto a un modo altro di dirsi del *logos*. E se per Blanchot, solo sbalzando nel vuoto, nel silenzio (e dunque nell'instabilità, nell'incertezza) si giunge all'essenza della scrittura, allora con il suo silenzio, o meglio

col suo bisbiglio incessante, lo scrittore francese consegna il lettore all'essenza dello spazio letterario.

Un altro importante tema che assume notevole rilevanza nel testo blanchotiano è il v u o t o, l'arcano elemento quale origine dell'opera. Quanto alla sostanza (specifica) dell'origine vuota sarebbe più corretto immaginarla come uno spazio pieno. In questa ricca conca regnano tutte le infinite possibilità, quando ancora non si è compiuta "quella" singolare possibilità che poi si tramuterà nello spasimo (?) dell'opera. Per tal motivo l'opera porta sempre in sé una sorta di contrazione, di dolorante incompiutezza, la speranza precipitata di ciò che essa avrebbe potuto essere.

Spezzare la corda e ricadere nel vuoto originario? Blanchot ne è incredibilmente attratto. Con la violenza del cominciamento dell'opera e il suo finale compimento, il vuoto è stato perduto, eppure l'autore è ben consapevole che solo attraverso quella perdita l'opera è stata possibile. Tuttavia, come un'ombra, il vuoto rimane; evocando l'immagine di Blanchot: la scrittura traccia come un cerchio intorno al proprio centro vuoto.
Vuoto assente, perduto, eppure prepotentemente echeggiante dal fondo della scrittura: l'opera esige dal suo autore che il suo essere *«si perpetui sotto la specie del niente»*, che egli diventi lo spazio vuoto nel quale si formula il linguaggio impersonale. Lì, a pronunciarsi, non sarà mai l'autore, ma il mormorio incessante, la voce indistinta, la parola che non è parola, ma la sua rarefazione; la sua eterna promessa. Perché in fondo, per

Blanchot, scrivere è consegnarsi totalmente al fascino dell'assenza di tempo, alla fuga da ogni fine, da ogni utilità, da ogni senso; è procedere verso la morte, senza mai morire.
Dunque, una soluzione di salvezza? o semplicemente una fuga (inesorabile?) dalla vita?

Suprema vocazione alla notte, alla solitudine, alla demonìa, così Kafka intese la scrittura, ancorando l’intera sua vita all’assurda ambivalenza del non saper vivere da solo, né con gli altri, pur anelando strenuamente entrambe le cose. Kafka comprese che, l’atto di fedeltà alla propria opera, implicava il chiudere fuori il mondo, e consacrare febbrilmente ogni energia del proprio corpo a scrivere; scrivere sempre, a dispetto di tutto, come se facendo ciò fosse ancora possibile una salvezza, ma, al contempo, una parte di sé rimase dilaniata dal desiderio di dispiegarsi all’impeto della bellezza e della vita.

Blanchot può essergli paragonato per solitudine, e per essersi lasciato trascinare (come lui) in quel flusso demoniaco e infrenabile della scrittura, pur con la cognizione che non era più possibile (ormai) salvarsi dalla dannazione, perché si era obbligati a errare in quel deserto che è la parola.
Errare continuo e costante nell’errore di un deserto, in un moto vertiginoso che fa dello scrittore un essere insediato dal demone della parola; non più un “io” narrante, ma un io che narra ciò che di se stesso non è più.

Sempre Franz Kafka esprimerà la delusione nei confronti della vita per la ragione d'essere stato esiliato in essa. Tuttavia, fu davvero il lavoro della scrittura che gli impose tale isolamento? È come afferma Blanchot: «*Morire per poter scrivere – scrivere per poter morire*», ché l'arte crea sempre con la morte una relazione circolare?

In realtà nei suoi *Diari* Kafka dichiara esplicitamente la sua propensione a morire, o meglio: a provare godimento della morte attraverso l'opera: «*Ho detto a Max, ritornando a casa, che sul letto di morte, a meno che non soffra troppo, sarò contento. Ho omesso di aggiungere, e successivamente l'ho omesso di proposito, che le cose più belle che ho scritto finora si basano esattamente su questa predisposizione a morire contento*». Anche se (ed è pleonastico precisarlo) il divertimento a morire è per Kafka l'altra faccia dell'impossibilità di vivere.

Ne' *La tana*, ultimo suo racconto, lo scrittore boemo scriverà dello sforzo di costruirci solide difese contro il mondo soprastante; una creatura, per metà umana e per metà animale, tenterà di costruirsi un'abitazione perfetta per proteggersi da ogni nemico invisibile. Tuttavia, neppure sottoterra si è al sicuro: ciò che viene eretto sprofonda, ciò che viene innalzato s'inabissa. Quanto più la tana apparirà stabilmente chiusa al di fuori, tanto più grande sarà il rischio di rimanere rinchiusi con l'esterno, di essere abbandonati al pericolo interno. L'intimità della tana abbatte ogni minaccia esterna, ma (successivamente) diviene essa stessa l'essenza del pericolo: l'elemento tombale, il carcere dove

ogni nostra sicurezza verrà progressivamente annientata.

Dove poter trovare la possibilità di vivere, in un mondo di disfacimento e di morte, che ci divora fino a invadere le nostre fattezze, fino a trasformarci in bestie, in orridi scarafaggi? Saremo sempre dei suppliziati (come Josef K.) in sordidi tribunali che ci processano senza nessuna colpa, che ci accoltellano senza nessuna possibilità di difesa? Potremo vivere in un mondo che ci lascia sempre più serpeggiare nei corpi: abulie, malsanie, infermità?

[L'unico modo per vivere è rifugiarsi nello spazio letterario?]

Kafka, ad esempio, si diverte con l'idea di vivere e crea (penetrando nel luogo della scrittura), una bella immagine del desiderio di vivere: *«Di slancio balzai, come se non fosse la prima volta, sulle spalle del mio conoscente, e premendogli i pugni nella schiena, lo misi a trotto leggero. […] Sentivo quanto mi faceva bene quella cavalcata all'aria aperta, e per renderla ancora più vibrante feci soffiare un vento forte e contrario a lunghe folate. […] Ridevo e tremavo dal coraggio. Intanto premevo le mani energicamente rischiando di strangolare il mio conoscente»*.
Kafka si diverte a cavalcare un cavallo e d'essere, al contempo, un cavaliere feroce. Si rallegra all'idea di vivere nel momento stesso in cui questa energia vivificante lo spinge a strangolare il cavallo. Oltre a poter godere la vita (solo) nello spazio della scrittura, si in-

tuisce, tra l'altro, perché i divertimenti siano la prova dell'impossibilità di vivere: richiedono sempre la morte di qualcun altro.

[La battaglia della vita è dunque ineluttabile? Così come la sua disfatta?]

Nel primo libro di Kakfa, *Descrizione di una battaglia*, c'è la fatale considerazione che essa non potrà avere mai alcuna vittoria, mai sconfitta, né mai potrà svigorirsi, mai finire. È come se Kafka portasse in sé, sin dall'inizio, questo breve, intenso dialogo che sintetizza tutta la sua vita (la nostra?):

«In ogni caso tutto è perduto. – Devo quindi smettere? – No, se smetti tutto è perduto» (Maurice Blanchot).

Il movimento di sparizione della critica

La relazione tra la parola “critica” e la parola “creatrice” è una relazione (a dir poco) bislacca. Innanzitutto: in cosa consiste la loro unione? L’atto critico, tra l‘altro, cos’è? Aggiungimento di qualcosa all’opera? Svelamento del senso che in essa sarebbe celato? Secondo (un’ironica?) affermazione di Virginia Woolf, un governo protettivo dovrebbe proibire, ai critici, di scrivere sui poeti poiché corrompono, pervertendo le loro opere. Dunque, per quale ragione il critico sarebbe necessario? Perché l’opera non è in grado di raccontarsi da sola? Perché tra essa e il lettore dovrebbe introdursi quest’uomo più o meno qualificato nella lettura, che scrive esclusivamente su ciò che legge, e che, nel contempo, deve dare l’impressione (leggendo, scrivendo) di non fare niente; meglio: nient’altro che lasciar mormorare l’opera nella sua profondità?

A tal proposito, Heidegger dice (riporto in sintesi): ogni eventuale commento nei confronti della poesia deve considerarsi non necessario, e il punto destinale del commento stesso (quello più arduo) consiste nella sua capacità di dissolvimento dinanzi la pura testimonianza della poesia. Heidegger si avvale efficacemente di questa bella immagine: nel rumorio impetuoso del

linguaggio non poetico le poesie sono come campane sospese nell'aria che, una leggera neve, posandosi sopra, potrebbe far vibrare. Il commento, pertanto, potrebbe esser getto lieve di neve atto a far oscillare la campana. La parola critica espone tale peculiarità: più si realizza e si compie affermandosi, più (a un certo punto) deve sottrarsi in un movimento di sparizione. La critica dovrebbe (vorrebbe?), in una nostalgica rarefazione, dissolversi dinanzi l'affermazione creatrice; essa di per sé non è nulla, eppure in questo nulla (qualitativo) l'opera – silenziosa – condotta alla luce, si mostra qual è: lucentezza e parola. Si potrebbe aggiungere, quindi, che la critica è quello spazio di risonanza in cui la realtà (silente e indistinta) dell'opera si trasforma convertendosi in parola.
Tuttavia, se la critica è questo spazio aperto in cui la poesia risuona, e se attraverso il suo dissolvimento la poesia si manifesta, ciò avviene perché questo spazio e questa sparizione (condizioni vitali?) già appartengono all'opera letteraria; in essa operano nel momento in cui si compie e affinché si compia. La critica (o la sua urgenza di espressione) non è elemento aggiuntivo, bensì costituisce, in ogni momento, una sorta di magica distanza in cui si riflette l'opera ultimata; o, ancora meglio: l'estrema trasformazione di quella costruzione sempre aperta che è l'opera nella sua genesi.

La critica non è più la produzione di giudizi atti a porre in risalto l'opera valutandone i suoi aspetti contenutistici, estetici e storici, ma è (nel tempo) diventata, in una fertile saldatura, sempre più intimamente legata

alla vita dell'opera (in affinità trasparente), al segreto della sua creazione: è dunque la sua ricerca; è l'esperienza delle sue possibilità. Il termine "ricerca" però non va considerato nell'accezione intellettualistica, bensì come azione che opera all'interno dello spazio creativo. Come i sacerdoti di Dioniso vagavano nella notte sacra, allo stesso modo la ricerca della critica dovrebbe, in movimento errante, inoltrarsi nel faticoso cammino che dischiude l'oscurità o il più ampio degli orizzonti. Potremo giungere, al fine, a questa idea: la critica, ormai, aderendo sempre più all'esistenza dell'opera letteraria, inesorabilmente si sottrae (o dovrebbe sottrarsi) a ogni valutazione di essa, e, afferrandola (invece) come profondità sfugge (o dovrebbe sfuggire) a ogni sistema di valori. Ed è esattamente questo uno dei compiti più difficili che la letteratura, la critica – quale sua ardente collaboratrice – dovrebbero assolvere (per un soleggiato futuro?): ossia quello di svincolare il pensiero dalla nozione di valore e, dunque, dischiudere la storia a tutto ciò che in essa si allontana da ogni forma valoristica e si prepara, invece, a una specie differente, imprevedibile, illuminante di affermazione.

La dimensione verticale

Qual è l’amore autentico?

[Proust e il conflitto tra io-e-realtà]

Chi più di Marcel Proust ha sbattuto come un pipistrello contro un muro cieco? Chi più di lui ha avvertito il dolente conflitto tra la smania di carpire (in continua interrogazione) la realtà oggettiva e il terrore di una deriva soggettivistica che convertisse quella stessa realtà in una farnètica immaginazione? Intorno all’opposizione io e realtà, Proust non s’è mai stancato di scrivere dando vita al suo colossale romanzo *À la recherche du temps perdu*: luogo strategico, concavità approfondita (o sterminato campo di battaglia?) dove sollecitare a interrogare la realtà e liberarla dalla “macchia” dell’io, affinché essa potesse concedere (nell’attimo prima della sua sparizione?) la sua vera essenza, oltre che una traccia della sua esistenza.
Gli amori impossibili, dove nulla finisce per trasformarsi in un semplice e puro calcolabile (per tal motivo passionali? Mortali?), costituiscono il luogo di scontro tra queste due percezioni, che Proust spinge fino all’estremo soprattutto nel dramma amoroso tra Charles Swann e Odette de Crécy (contenuto nella seconda parte del primo volume *Un amour de Swann*).
Le indagini, le “scritture” sulle donne amate sono per Proust altrettanti ritorni sul tema della realtà in sé, la

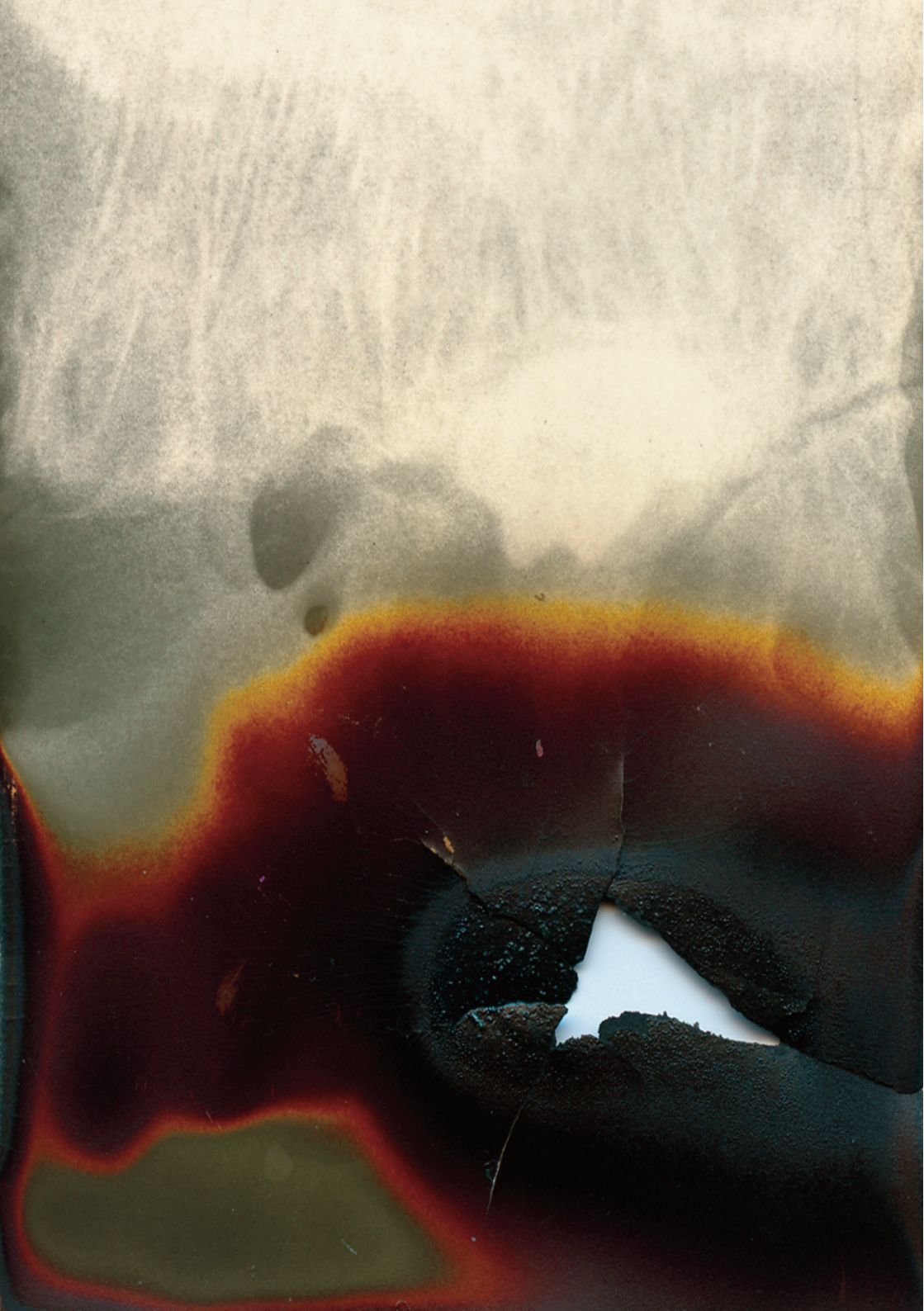
quale resta pur sempre inafferrabile, eccedente rispetto il compito che lo sguardo si assegna. In una crudele tribolazione, Proust non hai mai smesso di porsi tali interrogativi: cos'è l'amore per una persona?, ha esistenza reale?, è, invece, solo proiezione concreta del proprio sé?, chi è (davvero) la persona che amiamo? Chi era Albertine, ne' *La Prisonnière*?
A un certo punto, Proust scrive: «*Riteniamo innocente il nostro desiderare, eppure atroce che l'altro desideri*»: in una logica in cui l'altro è (realisticamente) oscuro e inafferrabile, la dinamica del suo desiderio diventa – per noi – elemento minacciante: essendo esattamente il desiderio il fattore che destina l'umano all'imprevedibilità, e che lo fa erompere da ogni previsione, da ogni definizione (da ogni nostra illusoria volontà di possesso!).
In quell'esperienza che è la gelosia, Proust ha avvertito che il desiderio è fonte dell'altrui libertà. Un possesso che tenti di annientare la libertà dell'altro è infattibile: pur rendendola prigioniera, Albertine restava in uno spazio d'inesorabile inafferrabilità. «*Solo quando lei dormiva*», «*riassunta nel suo corpo*», e «*perdendo coscienza*», Marcel aveva «*l'impressione di possederla per intera*», come se «*la sua vita* [gli] *era sottomessa*».
Proust era ben consapevole che la «*gelosia è, spesso, un'inquieta necessità di tirannia sulle cose dell'amore*», così come ogni atto che a s s o l u t a m e n t e pretende di cogliere l'altrui realtà, annientando quella tangibile dimensione di notte e di ombra nel quale l'altro resta assente, inconoscibile, inattingibile. Nondimeno, qual è il luogo in cui potrebbe aprirsi la possibilità di un incontro autentico con l'altro, per

vedere o intravvedere il suo mondo e partecipare alla sua vita?
(Certamente) là dove non ci si lascia contaminare dal bisogno di dispotismo e dove s’accetta la realistica condizione di presenza-e-assenza di colui/colei che si ama. Tuttavia, Proust afferma che: «*Mai può esserci pace nell’amore poiché quel che si è conquistato non è che un nuovo punto di partenza per desiderare altro*». È davvero così? Possiamo immaginare di sì, eppure quel gioco al rilancio potenzialmente infinito del desiderio potrebbe avere momenti di tregua, là dove vi sarebbe un aspetto di reciproco abbandono e accoglimento. Non un ritrarsi di sentimenti, dunque, ma un’esposizione di sé. Pertanto, contrariamente a quanto pensi Proust, sono gli amori possibili quelli più autentici? – nonostante attendibile sia l’affermazione proustiana: «*Si ama solo ciò che non si possiede* [o non si conosce?] *per intero*».

Bisognerebbe vergare con splendido inchiostro porpora il nome della scrittrice giapponese Murasaki Shikibu; di lei si conosce poco: la sua vita è databile approssimativamente tra il 973 e il 1014. Tuttavia, resta, di lei, il *Genji monogatari*, uno dei massimi capolavori della letteratura giapponese così come della letteratura di tutti i tempi, oltre che il "primo romanzo moderno".
Giugno del 1924; mille anni più tardi la storia di Genji approdò (chissà per qual misterioso destinale percorso) nelle mani di Virginia Woolf, nel pieno cuore di Bloomsbury. Virginia lesse il *Genji monogatari*, e (affascinata) iniziò subito a scriverne; nel 1925 fu pubblicata una sua recensione elogiativa su *"Vogue"*. Fin dall'inizio, Virginia provò a riassumere in forma comparativa la più significativa differenza: all'epoca di Murasaki, i suoi antenati avviluppati dal senso del pericolo, tremanti, avevano appena un foglio in mano. In quegli stessi anni, dall'altra parte del globo, Lady Murasaki, con vocaboli magici, contemplava aiuole di fiori bianchi con petali appena dischiusi *«come bocche di gente che ride ai propri pensieri»*.
Lady Murasaki (possiamo immaginarla al chiaro di luna?) leggeva – con un piacevole effetto immersivo –

le storie di Genji a uomini e donne che, non necessitando di racconti di guerre per eccitarsi, si lasciavano catturare profondamente nelle pieghe della natura umana. La loro attenzione si concentrava su come un uomo (Genji) si appassionasse di una donna, e poi di un'altra; in qual modo spasmodico desiderasse le cose che gli erano negate. Come aspirasse alla tenerezza, all'intimità, e mai riuscisse a raggiungerla. Come riuscisse a sorprendersi della neve che cadeva. E come godeva di quanto fosse bella!
Murasaki visse in un'epoca in cui né la guerra, né la politica signoreggiavano, opprimendo l'esistenza. Pertanto, affrancata dalla tensione violenta di queste due forze, la vita all'epoca di Murasaki si esprimeva (sotto una luce indagativa) in complesse narrazioni dell'agire umano. È una scrittrice realista – scrisse Virginia. Ma se il realismo in Occidente significava unire alla bellezza della vita le ombre di bruttura e di orrore che le sciamano intorno, non era di questo tipo il realismo di Murasaki: «*una qualche radice dell'esperienza è stata estirpata dall'oriente*» scrisse Virginia, sì che volgarità e rudezza sono state estromesse.

Genji – personaggio ormai indimenticabile – è un libertino senza malignità né furberia, e il mondo del piacere si configura come un impero dei sensi che non prelude a nessuna prevaricazione, a nessuna violenza. Genji è un eroe gentile; beneficia della vita e delle sue bellezze; riconosce il nodo scorsoio della caducità, eppure gode lo stesso dei piaceri sensuali. A Bloomsbury, mille anni dopo, nonostante la vita fosse diversa, si

stava provando, allo stesso modo, a sopprimere la violenza dai rapporti umani, e sperimentando forme di vita che non operassero sul senso di colpa, ma sul senso del piacere. Parte del fascino che Murasaki esercita sul lettore, è senz'altro da attribuire a quel "sapore esotico", affermò Virginia, sì che quando leggiamo di *«case come se ne scorgono ovunque»*, quelle case hanno pur sempre un'aura straniante. È per tale estraneità che potremmo consentirci, al fine, un'ultima osservazione. Più volte la scrittrice, nel suo romanzo, innalza un inno alla scrittura, intendendo propriamente la calligrafia, spostando l'attenzione al gesto, all'aspetto puramente manuale. E allude a un piacere del tutto speciale, un piacere più grande di quando nella parola ricerchiamo l'ombra del significato, un piacere della piena presenza della parola. È la scrittura che è (intrinsecamente) bella, ché bello e prezioso è quel deposito del gesto umano, e che mai (mai!) avremmo dovuto far finire: ecco una nostalgia davvero insanabile, ecco un impero dei segni e dei sensi ineluttabilmente interdetto a noi mortali.

La vocazione all'amore infelice

(Marina Cvetaeva)

A soli sei anni, Marina Cvetaeva, vide la scena d'amore che, in assoluto, nella più pura passione o nel più puro sentimento di esclamazione di essa, marchiò l'intera sua esistenza: Tat'jana e Onegin. Ne' *L'armadio segreto*, lasciando filtrare la scena, così la descrisse: «*Sulla panchina — Tat'jana. Poi arriva Onegin, ma non si siede, mentre lei si alza. Entrambi sono in piedi. E parla soltanto lui, per tutto il tempo, a lungo, mentre lei non dice una parola. E qui io capisco che [...] questo — è l'amore*».
In seguito la mamma di Cvetaeva le chiese che cosa le fosse piaciuto più d'ogni altra cosa; lei rispose: Tat'jana e Onegin. Non comprendendo l'ambiguità della riduzione, la mamma le riformulò la domanda, e lei, ancora: Tat'jana e Onegin. Indubitabilmente, a soli sei anni, quello che Cvetaeva comprese – quasi come un lampo d'illuminazione – fu che lei non si era innamorata né di Tat'jana, né tanto meno di Onegin, ma del loro amore; ancor meglio: dell'a m o r e!
«*La panchina, su cui loro non erano seduti, ha segnato il mio destino*», scrisse, «*Io né allora, né dopo, mai amai, quando si baciavano, sempre — quando si separavano. Mai — quando si sedevano, sempre — quando se ne andavano ciascuno per suo conto. La mia prima scena di amore fu di non*

amore: lui non amava (questo l'avevo capito), per questo non si era seduto, lei amava, per questo si era alzata, neanche per un minuto loro erano stati insieme. […] Questa prima mia scena d'amore ha segnato tutte le mie successive, tutta la passione in me dell'amore infelice, non corrisposto, impossibile. Da quel preciso momento io non volli essere felice e con ciò mi votai — al non amore».

Quasi come fosse un elemento originariamente naturale in lei, la vocazione all'amore infelice condusse Marina a scegliere sempre coloro che (segretamente) sapeva che non l'avrebbero corrisposta, perché – mai! – potesse essere intaccata la struttura eroica e assolutamente pura del suo atto d'amore. Tra l'altro, nei suoi precipitosi scalpitii passionali, a Marina poco interessa la vera identità dell'altro; dal vetro regale dei suoi occhi, quasi consapevolmente la offuscava di crespo nero perché potesse creare il suo capolavoro: il volto ideale dell'amato; un'immagine (o la zona?) del cielo solitaria e immortale. Per questo tutti i suoi amori ebbero infelici epiloghi.

Tuttavia, per quanto immersa in un universo di amore ideale, inventando giochi di vertiginosa delizia, Marina restò sempre consapevole di cosa fosse l'altro: «*Tu, cioè io + la possibilità di amarmi da me. Tu, la sola possibilità di amarmi da me. L'esteriorizzazione della mia anima*». L'altro è, dunque, solo un mediatore tra sé e sé, uno strumento dell'amore di sé. «*Ho bisogno della mia anima a partire dal respiro dell'altro, bermi*». In fondo non cercava neppure d'esser amata, quanto di individuare – incalzata da una esigente obbedienza – qualcuno da desiderare, affinché si attivasse il processo di creazione;

una galassia di miracolose parole. Tutto le era indifferente: un uomo, una donna, un bambino, un vecchio – purché lei amasse! Che fosse lei ad amare. Amare, per Cvetaeva, non era il gesto conclusivo, ma il modo diretto per accedere a una sintassi quale urlo di assoluto. L'amato doveva essere il testimone della speciale drammaticità della sua esistenza. Cvetaeva scelse la massima vibrazione del desiderio depotenziando la sua soddisfazione; la verità della sofferenza piuttosto che l'artificiosa felicità terrena. I luoghi dell'afflizione (gli amori infelici) furono pertanto funzionali al rinvigorimento della propria forza poetica. «*In amore ho saputo solo una cosa: soffrire come una bestia – e cantare*», Ma il suo canto d'amore fu capace di spostare l'intero universo. A Rilke scrisse: «*Chi potrebbe parlare delle proprie sofferenze senza esserne entusiasmato, cioè felice?*». Si potrebbe aggiungere che, alterando la proporzione dei propri soddisfacimenti, si creava (in lei) quella sofferenza quale vuoto, bruciante, essenziale per la c r e a z i o n e.
Ogni evento della storia di Cvetaeva ha avuto una qualità fatale e tragica (fino al suo estremo gesto); tutto in lei pareva essere stato come una lunga preparazione alla morte, meglio: al raggiungimento dell'infinito – a un Cielo di assoluta felicità. Ci sono esseri che, per una più smaniosa propensione all'assoluto, vivono con più straziante intensità il conflitto tra la zona angusta delle esperienze vissute (permeate di inesorabile finitudine) e l'ampio spazio di felicità presagite. Cvetaeva mal tenne a bada le aggressioni della realtà e le tentazioni del delirio da esse scaturite. Così furono tutti i suoi amori – compreso quello per suo marito Sergej – sem-

pre vissuti nel tentativo disperato di affrancarsi dalle radici groviglisose della terra. È vero che, agli occhi di Cvetaeva, Sergej occupò un posto privilegiato a cui nesssun altro uomo poté mai aspirare (poiché in quel posto s'erano depositati il miracolo e il sacro), tuttavia nel corso degli anni, le sopraggiunse, inequivocabile, la consapevolezza di quanto fosse grande l'incompatibilità (metafisica) che li divideva; *«Lui non può vivere senza giornali e io non posso vivere in una casa e in un mondo in cui l'attore principale è il giornale. Sono totalmente al di fuori degli avvenimenti, lui vi è profondamente immerso»*; pertanto, pur in questa formulazione di amore eterno, i due mondi (reale e ideale) non si giustapposero, piuttosto si sovrapposero, inconciliabili.

Marina! – nel tuo nome, ora, riduco la distanza tra me e te. In verità io so (lo so!) che tu fosti nube. Che eri grigia e soffice, che in certo qual modo non sei neppure esistita (nella materia), che non ti si è potuta toccare,

che non ti si è potuta abbracciare, che attraverso di te, con te, in te — si poteva soltanto volare! Ché tu eri – a r i a! Eppure ossessivamente mi chiedo, saresti stata nube, sempre, aria, cielo, se tutto, intorno a te, fosse stato non così desolato, non così tragicamente rovinoso?
Fuori di te: la rivoluzione bolscevica che fu deflagrazione di miseria; per te; per tutti; l'impubblicazione dei tuoi scritti (per il loro pericoloso contenuto politico): ulteriore aggravamento di miseria; e poi, in una concatenazione ineluttabile, le tragedie: la carcerazione di Sergej e di Alia; l'invasione tedesca in Russia, l'inevitabile tuo rifugio in un villaggio tartaro – dove non si poteva che morire. Il 31 agosto del 1941 prendesti una corda e ti lasciasti cadere giù, nel grembo della morte, soffocando la tua vita. Tuttavia, la miseria umana uccise il tuo corpo, nell'atroci sofferenze che ti inflisse, ma la tua anima restò salva; in te, lo spirito ebbe vittoria sulla materia!
C'era una irruzione di te (!), di te – Marina! – in ogni tuo sguardo, in ogni tuo spostamento di attenzione; sempre tu: in ogni soffio, suono, eco, parola, trasalimento fonetico; ogni tuo gesto aveva la qualità luminosa d'un tracciato nel cielo; eri solenne, troppo, per una dimensione di vita quotidiana; non avresti che potuto vivere in una sede intemporale. Le tue passioni, dunque, specificarono il tuo destino. La passione dell'assoluto. La passione dell'amore. La passione della verità. La passione della fedeltà a te stessa. La passione del sacrificio del sé. La com-passione, che ti fece sempre preferire gli esseri umani alle opere d'arte.

La tua poesia fu capolavoro, senz'alcun dubbio possedeva il suo costruttivo intreccio; eppure più di essa ti cinge e ti illumina l'aureola di una qualità morale che ti lascia entrare nell'empireo quale creatura imperitura. Nonostante il tuo amore per Pasternak, la tua rottura con lui fu definitiva quando venisti a conoscenza che andò a Parigi, attraversando la Germania, senza avvertire la necessità di abbracciare i propri genitori che vivevano a Monaco, ben sapendo che non li avrebbe mai più rivisti. In tale inclemente mancanza intravedesti l'impronta di una scelta affatto nobilitante che allontanava Pasternak, insieme ad altri eccelsi creatori, dagli esseri umani, per una accanita, servile devozione verso le opere d'arte. *«Dimmi quello che vuoi, ma non capirò mai come si possa passare in treno vicino alla propria madre senza andare a trovarla, passare vicino a dodici anni di attesa. […] Dopo ciò che hai fatto di tuo padre e di tua madre, non puoi più farmi nulla. È l'ultimo colpo devastante, subito da te»*.
(NO! Non può non lasciare una traccia esigua una creatura che ha vissuto così, con una tensione energetica verso l'essere umano e la giustizia per esso.]

Per non aver paura – di morire

Nulla si tiene quaggiù che non sdruccioli e cada; eppure ci deve essere, da qualche parte, una salvezza. Ma quando? Rileggevo il monologo tratto dal film di Tarkovskij *Il sacrificio*, dove viene (esplicitamente) rivelata la vera radice del male; ch'è assolutamente inutile portare tante parole su terreni incolti su cui nessuna rivelazione accade, se non la diffusione della vacuità.
«*L'uomo si è sempre solo difeso, dagli altri uomini e dalla natura che lo circondava. L'ha addirittura combattuta [...] Continuando a sfigurarla. Il risultato è stata la nostra civiltà, basata sulla forza, il potere, il terrore e la dipendenza. E tutto il nostro cosiddetto progresso tecnico è servito sempre e soltanto a procurar […] strumenti per il mantenimento del potere. Siamo come selvaggi [...] No, no, i selvaggi sono molto più spirituali di noi… Qualsiasi conquista della scienza la si rivolge subito al male. […]. Siamo arrivati a una tremenda disarmonia, a uno sfasamento tra lo sviluppo materiale e quello spirituale. La nostra cultura, meglio, la nostra civiltà è sbagliata, […] si può analizzare il problema, cercare una via d'uscita. Può darsi. Se non fosse così tardi. Troppo tardi* [?]».
E, ancor prima, sempre nello stesso monologo: «*C'è, è vero, la paura della morte, […] Ma immàginati un po' come*

tutto cambierebbe se smettessimo di temer[la] *[…]. Se superassimo il terrore della morte»*, e allora, aggiungo, l'ordigno abominoso del Potere si disinnescherebbe e l'uomo smetterebbe di difendersi, usando la forza, annientando l'altro, straziandolo con le unghie.

E ancora, forse (perché non sia troppo tardi?), dovremmo iniziare ad accogliere la nostra esistenza quanto più ampiamente possibile: tutto ciò che possa risultare straordinario e impensabile: che ci si spalanchi all'inaudito! Il fatto è che abbiamo gettato nei barbagli del fuoco, riducendolo in cenere, il mistero del mondo. In fondo per paura (ancora paura, sì!) l'umanità si è resa ancella del Diavolo (?): – l'atteggiamento oggettivante che oblia l' e s s e r e! Se solo l'uomo potesse accogliere umilmente, e portare più gravemente questo mistero, di cui il mondo è pieno, fin nelle sue più piccole cose, se lo sopportasse e sentisse quanto terribilmente grave è, invece di obliarlo (strategicamente!). E allora la qualità principale che a noi si richiede è il coraggio (porsi sulla soglia della paura per superarla) di fronte alle esperienze più prodigiose, più inesplicabili, più spaventevoli. Che si smetta di dominare sulle cose del mondo per l'illusione di non avere paura – di morire!

Stendersi su Nikita è attendere Dio?

[Modificando Maurice Blanchot]

Bruchnov, il ricco mercante che nella vita aveva sempre agito (vittoriosamente) per sua volontà, mai soggiogato dalla sventura, mai sottomesso all'impero del caso, non poteva credere che un uomo come lui dovesse morire, così, tutto a un tratto, irragionevolmente, perché una sera si era perso in mezzo alla neve russa. *«No, non poteva essere!»*. Inforcò il cavallo, abbandonò la slitta, e Nikita, il suo servitore, innevato già per tre quarti.

Bruchnov era risolutamente deciso a non piegarsi al disfavore del caso, ma a combattere, ancora, col fuoco della determinatezza, come, tra l'altro, aveva sempre fatto nella vita; proseguì il cammino, dunque. Ma non c'era più una forza attiva; egli camminava a caso, e questo cammino non conduceva in alcun luogo, era l'orrore che, come nel labirinto, lo trascinava nello spazio in cui ogni passo in avanti era anche un passo indietro; oppure girava in tondo, obbedendo alla fatalità del cerchio. Per la prima volta, Bruchnov, s'avvertì tutta l'impotenza, e di quanto la vita (illusoriamente diretta dalla traiettoria dell'agire umano) fosse invece manovrata dalla cieca ineluttabilità.

Partito a caso, egli ritornò "per caso" fino alla slitta, dove Nikita, con addosso pochi abiti, stava sprofondando nella bianca neve della morte. «*Bruchnov* – racconta Tolstoj – *rimase qualche istante in silenzio; poi, improvvisamente, con la stessa fermezza che mostrava quando, concludendo un buon affare, stringeva la mano al compratore, fece un passo indietro, tirò su le maniche della pelliccia e si fece dovere di riscaldare Nikita quasi gelato*». In apparenza nulla pareva essere cambiato: era sempre lui, il mercante attivo, l'uomo risoluto, solerte, che trovava sempre qualcosa da fare e che, sempre, riusciva in tutto. «*Ecco come facciamo, noi altri…*», diceva quest'uomo contento di se stesso; sì, egli è sempre il migliore e appartiene alla classe dei migliori, è proprio pieno di vita. Ma, in quell'istante, avvenne, straordinariamente, qualcosa. Mentre la sua mano andava e veniva sul corpo freddo di Nikita, qualcosa si ruppe, con quel gesto egli infranse prodigiosamente il limite; non era più ciò che avveniva qui e ora: con sua sorpresa, si sentì sospinto nell'infinito. «*Nello stupore immenso di ciò che accadeva, egli non poté continuare, gli occhi gli si riempirono di lacrime, la mascella inferiore iniziò a tremare. Smise di parlare non potendo far altro che inghiottire ciò che saliva alla gola*». «*Ho avuto paura* – pensava –, *sono diventato un debole*». Eppure questa debolezza non gli era sgradevole: gli provocava una gioia esclusiva, che mai aveva conosciuto fino ad allora. Era la rinuncia a ogni forza, l'abbandono dell'estrema resistenza, il corpo che, sfinito, si congedava da ogni esibizione e si consegnava alla nuda infinitezza dell'essere.

Più tardi, lo trovarono morto, steso su Nikita, e stretto, fortemente a lui.

Morire in questa prospettiva è cercare sempre di stendersi su Nikita, stendersi sul mondo dei Nikita, stringere tutti gli altri, l'universo, tutto, il tempo… Stendersi su Nikita, ecco l'impulso incomprensibile e necessario che la morte ci rivela. È un gesto notturno, non appartiene alla categoria degli atti ordinari e non è neppure un'azione inusitata; con esso niente è fatto; e l'intenzione che lo fa inizialmente agire – riscaldare Nikita, riscaldare se stesso al sole del Bene – è svanita, è senza scopo, è senza significato, è senza realtà. *«Si sdraia per morire»*. Bruchnov, l'uomo risoluto e intraprendente, anche lui, non può sdraiarsi che per morire: è la morte stessa che all'improvviso piega questo corpo vigoroso e lo adagia nella bianca notte; e questa notte non gli fa paura, egli non s'arrende, non si ritratta dinanzi a essa, invece si lancia gioiosamente verso lei. Ma sdraiandosi nella notte, è su Nikita che egli si sdraia, come se in quella fusione estrema ci fosse ancora la speranza e l'attesa di una forma d'amore, ultima, come se non potessimo morire che affidando la nostra morte (o la somma richiesta d'amore?) a qualcun altro, a tutti gli altri, per aspettare in loro l'amore che verrà. Al di là dell'umano, nella terra, vergine, della morte, nella necessità dei corpi congiunti, l'amore che si attende non può altro essere che l'amore di Dio.

A Simone Weil

3 febbraio 1909 – nasceva uno dei più grandi spiriti di tutti i tempi: Simone Weil

(Nell'etica della debolezza nasceranno le umane città)

Scriverò a te, Simone, n o n di te, non oserò farlo; ogni mia parola penetrerebbe in una sfera talmente evanescente (o, peggio ancora, dottrinaria) al punto da non conferire pienezza o verità alcuna al tuo pensiero. Resto, ogni volta, congelata dinanzi alla tua genialità – che appartiene solo ai santi –, all'immenso, ineffabile "deposito d'oro" che ci hai lasciato, e che giustifica parte di questa mia ultima esistenza. Sin da subito, ho intuito il tuo segreto – più d'un segreto. La tua terribile libertà; la tua terribile purezza; il tuo "sentire" all'infinito; la tua impresa disperante a cui non dare mai fondo: il sottrarre quanto più dolore al mondo. L'incompiutezza della tua epoca, Simone, e della mia – ne converrai? – è stata nell'orrore dell'espressionismo, per il quale ognuno ha saputo scrivere cose terrorizzanti nei giorni del terrore, tuttavia senza aver saputo procedere, in una stimolazione di luce, oltre esso. In eredità ci hanno lasciato i relitti, le tracce di fango abbandonate sulla riva dall'onda sciabordante della morte. Solo tu (insieme a pochi altri) hai proceduto oltre quella condizione di *funesta quaedam pestis animi*; imparando ad accettare l'inaccettabile: il vuoto; la rinuncia – del sé; la morte… per una Verità (di luce) più grande del vero.

Quando apparvero i tuoi pensieri, che Gustave Thibon ebbe cura di riunire in un libro *La Pesanteur et la Grâce*, un soffio di purezza, miracoloso, fu emanato su un'umanità che all'indomani della guerra non osava più guardarsi allo specchio. In un tempo di demonìa, in cui non solo le belve del dominio, ma gran parte degli uomini avevano mostrato il volto più feroce, tu – tu! – in un presagio di fede, infondevi la speranza e la fierezza di essere persone create da Dio, a sua immagine. Senza patetismi oratorii, senza accenti devozionali scrivesti uno dei tuoi pensieri più belli: «*C'è nell'intimo di ogni essere umano, dalla culla fino alla tomba e nonostante tutta l'esperienza dei crimini commessi, sofferti e osservati, qualcosa che ci si aspetta invincibilmente che gli faccia del bene e non del male. È questo, prima di tutto, che è sacro in ogni essere umano. Il bene è l'unica fonte del sacro*». «*Fammi del bene, non farmi del male*», «*fammi del bene, non farmi del male*»; Simone, perché non siamo in grado di dirlo nel modo più nitido e straziante a ogni essere umano che incontriamo sulla terra? Perché l'uomo ha rinnegato l'umiltà e, con estremo vezzo, lasciato troneggiare la superbia dell'io – irriducibile.
Tutti, tutti i tuoi libri dovrebbero essere deposti in un angolo solitario d'ogni libreria, e lontanissimi dai milioni, miliardi di testi pubblicati che perpetrano indefessamente il sistema delle menzogne poste in atto dal potere: la sua astuzia, la sua ferocia, il suo intimo terrore. E ancora, lontanissimi da tutti quei libri inutili e artefatti destinati solo a chiosare e ornare eleganti e intelligenti (?) solitudini.
Scopristi la radice del male e la scrivesti, sempre, come

se ogni tua parola avesse attitudine a rivelarla; come se tu (!) avessi vocazione a "guarire" da tormentosi disordini, a sollevare ogni uomo dal fardello opprimente di eventi incomprensibili. Quando, sarà estirpata la radice del male, la formula di maleficio: la f o r z a? Quando, questo uomo – l'animale! – smetterà di dire "io, io, io", bramando la potenza all'infinito; mutando brutalmente gli esseri in cose, imbastendo le catastrofi? Una notte, nel buio di una cappella, pensandoti, in un flusso senza argini, provai uno di quei tuoi devastanti mal di testa che per tutta la vita ti straziarono (ponendoti nella sventura); compassione, diresti tu, talmente naturale nella soppressione del sentimento dell'io, ma, sopra naturale fu la rinuncia di me perché io potessi provare l'intensità del tuo stesso male. In realtà, volevo incontrarti con tutta l'anima. Ma tu non venisti a me, come il Cristo venne a te, nel buio di quella cappella. Tuttavia, è questa la preziosa macchia d'oro che mi hai donato sul cuore: il valore supremo di ogni riduzione di me, che – pur per la durata d'un solo attimo – è, nella segreta essenza, amore (onnivolgente) verso l'altro; verso Dio; verso la Verità.

Simone, tu pulsavi con l'intero universo; tu eri (!) nell'universo; vicina alle cose universali; come avresti potuto vivere in un mondo quotidiano, in luoghi in cui poter essere sicuri, in ore deputate ai gesti noti, con persone con cui essere fedeli, con cui vivere o morire? Un altro mondo ti è appartenuto (più vicino a Dio, più vicino alla follia) dove ogni porta poteva spalancarsi su prospettive abissali vicine alla morte, e dunque, alla verità.

Per una più acuta coscienza della miseria umana, toccàtati in sorte, per una straordinaria, speciale empatia con la sofferenza del mondo, originata dall'ulteriore privata tua sventura? – eroicamente, nobilmente – ti identificasti in Cristo – fosti il Cristo?; quanti ce ne furono sulla terra, prima di te, dopo di te, di cui non conoscemmo i nomi? Ciò che (ora) so, è che Tu, come Cristo, per amore salisti sulla Croce, costretta a quel sacrificio eccedente, per compensare il gesto di chi, egoisticamente e senza sosta, afferma (espandendo fino alla morte) il proprio sé. Per questo scrivesti: «*Se perseverando nell'amore si cade fino al punto in cui l'anima non può più trattenere il grido: "Dio mio, perché mi hai abbandonato?", se si rimane in quel punto senza cessare di amare, si finisce con il toccare qualcosa che non è più la sventura, che non è la gioia, ma è l'essenza centrale, essenziale, pura, non sensibile, comune alla gioia e alla sofferenza, cioè l'amore stesso di Dio*». Chi nella tua opera non ha saputo udire quel suono forte, drammatico, tragico della disperante domanda sulla Croce, ma quale testimonianza di Dio, nulla ha compreso di te.

[Com'è lieve la salvezza, in questa tua lirica:]

«*Debole sorriso luccicante di lacrime, / Esordio di un mezzo in mezzo ai giorni / Vieni, afferraci, libera dalle ansie, / Ascendi, illumina, accendi, corri! / La tua fiamma slitta di ora in ora; / La tua ala d'un quieto lampo sfiora / Uno per uno i pallidi passi. / L'aria è in fiore sulle tue tracce. / Che una volta per i lenti spazi / Si assista al tuo sgorgare!*».

Biografie

Lisa Orlando è nata a Burlington, in Kansas, nel 1975. Si è laureata in Arti Visive e Discipline dello Spettacolo. Nel 1994 si è trasferita a New York dove ha lavorato come modella per gli artisti del Lower East Side. Da quindici anni vive a Bologna lavorando in una casa editrice. Ha pubblicato quattro romanzi; scrive saggi, racconti e poesie per diverse riviste letterarie: *NiedernGasse*, *Critica Impura*, *Minima&Moralia*, ecc.

* * *

Dana de Luca è fotografa autodidatta con una formazione artistica nel teatro di ricerca. Ha vissuto a Madrid per molti anni lavorando come fotografa freelance. Rientrata in Italia ha intrapreso una ricerca in campo filosofico e artistico inclusiva del soggettivo e del concettuale. Nel 2013 con una campagna di crowdfunding ha pubblicato il libro fotografico *"La petite mort"*, esposto durante il Photo Festival di Arles (Book Award Exhibition) 2013, al SiFest-Savignano Immagini Festival 2013 e a LuganoPhotodays, Lugano 2013. Il suo lavoro è stato pubblicato in numerose riviste internazionali fra cui: *Gatopardo Magazine* (Messico), *Vive Magazine* (Australia), *L'Oeil de la Photographie* (Francia), *Hyperallergic and Saint-Lucy* (USA), *Panorama* e sulla prestigiosa rivista *Il Verri* (Italia). Ha esposto alla Galleria Nobili di Milano, al Guernesey Photo Festival, allo Studio Masiero di Milano, al Beguira Photo Festiva (Spagna), nella collettiva "Eterne Stagioni" al Palazzo Ducale di Alessandria, al Bonelli Lab di Canneto (Mantova) nella collettiva dei finalisti di Arteam Cup 2017, alla Biblioteca Vallicelliana di Roma nella collettiva "Dimensione Fragile", al Perugia Photo Festival, alla Fondazione Dino Zoli di Ravenna nella collettiva di Arteam Cup 2018, a Verolanuova (Brescia), nella collettiva dei finalisti del Premio Nocivelli 2018.